REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

BI-MENSUELLE
52me ANNÉE. — 5me Série

Tome V. — (LIXme de la collection)
2me livraison. — MARS 1909

L'Art chrétien.



SON Éminence le Cardinal Mercier a présidé la distribution des prix aux lauréats de l'École Saint-Luc de Bruxelles au mois de décembre dernier, et dans cette solennité, il a prononcé des paroles qui sont à retenir pour l'instruction et le réconfort des artistes chrétiens. Nous avons désiré de les reproduire dans la *Revue de l'Art chrétien*, et Son Éminence, en nous y autorisant, a bien voulu nous écrire ces paroles gracieuses, que nous recueillons précieusement :

« Je suis heureux de voir reproduire ma petite allocution par la *Revue de l'Art chrétien*, et je me réjouis d'avoir pu apporter à la sainte cause que vous défendez depuis de longues années avec une belle vaillance, mon humble mais dévouée collaboration. »

Allocution de Son Éminence le cardinal Mercier

Prononcée le 15 novembre dernier, jour de la fête de la dédicace des églises du diocèse de Malines, à l'occasion du 10e anniversaire de la fondation de l'École Saint-Luc à Bruxelles.

Monsieur le Ministre [1],

Messieurs,

Je m'associe aux éloges que vient de vous décerner, en termes si heureux, votre cher et vénéré président.

Aussi bien, vos œuvres parlent : nous les avons contemplées, admirées et nous trouvons que les inspirateurs de cette fête jubilaire ont mis autant de justice que d'empressement à vous féliciter.

Deux lustres d'une école d'art jettent plus d'éclat que l'existence semi-séculaire d'un « philistin » qui n'a songé qu'à soi et n'a travaillé qu'à ses affaires. Vous, messieurs, *par vocation*, vous travaillez pour autrui.

Qu'est-ce que l'art, en effet, sinon la recherche du beau ? et qu'est-ce que le beau, sinon ce qui procure à l'âme, à l'âme de l'artiste, d'abord, à celle des spectateurs, ensuite, le plaisir d'une contemplation désintéressée ?

N'est-ce pas ainsi que votre mission est moralisatrice ? On n'exige pas de vous que vous soyez des Caton ni des Bourdaloue. A chacun son rôle. Mais chaque fois que, par la finesse de votre dessin, par l'harmonie des lignes que vous tracez, par les jeux de lumière et d'ombres que vous esquissez ; chaque fois que, par la forme que vous imprimez à la pierre, au bois, au métal, vous manifestez une idée arrachée à l'ob-

1. M. Renkin, ministre des colonies.

servation patiente des choses de la nature, devenue vôtre, intérieurement caressée et aimée, dont vous voulez faire partager à vos frères l'inspiration émotive, vous affermissez en ceux-ci le sentiment de la dignité humaine, vous surélevez les aspirations de leurs cœurs, et ainsi, avec plus de succès parfois que l'orateur de la chaire, vous vous constituez les champions de la cause sainte de la moralité publique.

Vous surtout, maîtres et élèves de l'école Saint-Luc, vous aidez à la moralisation sociale.

Si je vous comprends bien, l'art qui sollicite en première ligne votre intérêt, c'est l'architecture. Cet art, selon le mot de saint Thomas d'Aquin, commande aux autres ; il appelle, en effet, la sculpture et la peinture à son service. Et vous tous, mes chers amis, entrepreneurs de travaux publics, menuisiers, charpentiers, ébénistes, sculpteurs sur bois et sur pierre, serruriers-ferronniers, peintres, brodeurs, graveurs, orfèvres, vous collaborez aux constructions d'ensemble qu'inspire et dirige l'art architectural.

Or, lorsque je cherche à m'expliquer ce qui, dans le vaste domaine de l'art, assigne à l'architecture sa place spéciale, je lui découvre un rôle éminemment social.

Est-ce que les « homes » ravissants de nos vieilles cités flamandes, de Bruges par exemple, n'embellissent pas, ne parfument pas la vie familiale ?

Les hôtels de ville d'Audenarde, de Louvain, de Bruxelles ; les halles d'Ypres, les beffrois de Bruges, de Gand, de Tournai, de Courtrai ne sont-ils pas des témoins vivants de la fierté civique qu'inspiraient à nos aïeux leurs franchises communales ?

Est-il une âme religieuse, c'est-à-dire une âme loyalement humaine jusqu'au bout, qui ne comprenne le langage de nos églises ? *Vere non est hic aliud nisi domus Dei et porta cœli.* En vérité, chante la liturgie, il n'y a rien ici qui ne nous rappelle Dieu, dont le temple est la demeure, et le Ciel, dont il est la porte d'entrée. Les églises dont nous commémorons aujourd'hui la dédicace, offrent un double caractère et assignent, par conséquent, à votre effort artistique un double but. Dieu, notre Dieu fait homme, Notre Seigneur Jésus-Christ, le resplendissement de la gloire du Père éternel, l'expression consubstantielle de sa vie intime, le tout-puissant soutien de l'univers, Celui qui, après avoir expié nos fautes, est allé prendre place à la droite de la céleste Majesté (1), Celui-là-même daigne choisir nos temples pour sa demeure : *Hic domus Dei est.*

Et nous, pauvres mortels, pécheurs infirmes, qui avons sans cesse besoin de secours et de pardon, nous sommes tous admis à venir y chanter les louanges de Dieu et y prier, avec l'assurance que tout ce que nous demanderons au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ nous l'obtiendrons et qu'un jour nous passerons, de ces temples faits de mains d'homme, dans la cité immortelle de la céleste Jérusalem. *Hic domus Dei est et porta cœli.*

* * *

Artistes chrétiens, élèves de l'école Saint-Luc, qui, voués par état à l'architecture, avez une prédilection pour l'architecture religieuse, voilà donc votre idéal.

Oh ! je vous en supplie, préparez-nous de *belles* églises.

Et puisque chacune des pierres que vous façonnez doit servir à la demeure de notre Dieu et former le vestibule du Ciel, avivez votre foi, affermissez votre espérance, ali-

1. Ep. ad Hebr., I, 3.

mentez votre charité et que votre âme passe dans votre œuvre !

Gardez l'imagination chaste, le cœur libre, afin que jamais le souffle de votre art ne ternisse la pureté virginale des modèles que vous offrez à l'imitation des âmes chrétiennes.

Et vous, âmes pieuses, qui avez à cœur la dignité de notre culte, encouragez de vos générosités ces nobles artisans qui ont le souci d'élever leur humble métier à la hauteur de l'art, qui prient en travaillant et voudraient, par le fruit de leur travail, vous aider à prier.

Ne venez point déverser dans la maison de Dieu le trop-plein des magasins de piété. N'encombrez pas les murs du temple de ces caricatures qui travestissent la noble figure du Christ sur le chemin du Calvaire ; de ces imitations en carton-pierre, sans mouvement ni vie, qui devraient exprimer en un saisissant langage le zèle et la vaillance des apôtres, la constance des martyrs, la pureté des vierges, la vertu surhumaine et la sérénité surnaturelle de tous les saints offerts au culte populaire.

Débarrassez nos autels de ces chiffons de papier poussiéreux, de ces vulgaires morceaux de fer blanc, qu'avec un égal mépris de la nature et de l'art on appelle des fleurs artificielles.

Chaque saison nous apporte la variété de ses couleurs et de ses parfums ; invitez tour à tour les chrysanthèmes, le houx rustique à baies écarlates, les jacinthes, les azalées, les lilas, les lis et les roses à bénir dans nos églises la magnificence du Seigneur. *Benedicite universa germinantia in terra Domino.*

En vérité, le lieu du culte divin est sacré, et souvent nous n'y pensons pas. *Vere locus iste sanctus est et ego nesciebam.*

Pour l'honneur de Dieu, respectez la dignité de son temple ; par égard pour son temple, et pour l'édification des fidèles, appelez l'art au service du culte, encouragez les artistes chrétiens, n'aidez pas à étouffer leurs initiatives sous le poids de la concurrence commerciale et des produits mécaniques.

La sainte Église catholique, notre Mère, cette grande calomniée, que des ignorants osent dire parfois hostile ou indifférente aux progrès de l'art comme à ceux de la science, appelle de tous ses vœux la coopération de l'art à son culte. Ne l'avez-vous pas entendue, ce matin, chanter une hymne à la beauté ?

Cité des cieux, disait-elle, Jérusalem ; vision heureuse du séjour de la paix, des pierres vivantes où vous êtes appuyée, vous montez vers le firmament ; pareille à l'épouse au jour nuptial, des milliers d'anges vous font cortège.

Coelestis Urbs Jerusalem
Beata pacis visio,
Quae celsa de viventibus
Saxis ad astra tolleris
Sponsaeque ritu cingeris
Mille angelorum millibus.

Oh, que vos noces sont heureuses ! La gloire du Père est votre dot, votre époux vous inonde de sa grâce, ô Reine, la plus belle des reines, le Prince auquel vous êtes liée est le Christ. Oh, quel éclat vous jetez, cité du Ciel! Les pierres précieuses étincellent jusqu'au seuil de vos portes, qui, larges, s'ouvrent à tous.

O sorte nupta prospera
Dotata Patris gloria,
Respersa Sponsi gratia
Regina formosissima,
Christo jugata principi,
Cœli corusca civitas.
Hic margaritis emicant
Patentque cunctis ostia...

Sans doute, la beauté que chante ici l'Église est premièrement celle des âmes. La Jérusalem qu'elle salue avec tant d'enthousiasme est de céleste origine, c'est la société des fidèles qu'orne la grâce surnaturelle conquise par la rédemption du Christ. « J'ai vu descendre du Ciel, de devant Dieu, dit-elle, la cité sainte de Jérusalem, elle était parée de ses atours comme l'épouse qui cherche à plaire à son époux. » *Vidi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de cœlo a Deo paratam sicut sponsam ornatam viro suo.*

Mais à l'ardeur de ses accents, ne sentez-vous pas que l'Église est éprise du beau sous toutes ses formes, et ne vous attendez-vous pas à la voir transparaître dans la cité terrestre ?

Parcourez donc l'histoire.

Les basiliques de Ravenne, les églises romanes de l'Allemagne et des Pays-Bas, la Sainte-Sophie de Constantinople, les cathédrales gothiques de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Belgique, Saint-Pierre de Rome : ne sont-ce pas, dans tous les styles, les chefs-d'œuvre de l'architecture ?

Parcourez l'Italie, Milan, Florence, Rome, Naples, Assise, Sienne, Pérouse ; visitez les grands musées d'Europe : outre ceux d'Italie, ceux d'Amsterdam et de La Haye, d'Anvers, de Dresde, la « National Gallery » de Londres, le Prado de Séville, et supposez que, dans un moment de furie, le vandalisme laïcisateur fasse disparaître tout ce qui, dans la sculpture ou la peinture, est inspiré de l'idée religieuse, chrétienne, catholique ; dites-moi : que subsisterait-il du grand art ?

Mais s'il en est ainsi, Messieurs, — et qui pourrait nier qu'il en soit ainsi sans se décerner un brevet d'ignorance béotienne? — s'il en est ainsi, comment faut-il juger ces misérables qui jouissent aujourd'hui de la civilisation que leur a apportée l'Église et n'ont même pas l'élémentaire loyauté de rendre à leur Mère le salut du respect et de la reconnaissance? Dès qu'ils aperçoivent l'Église, ils imitent le débiteur malhonnête qui, voyant venir de loin son créancier, se dérobe à la hâte dans une ruelle obscure, pour échapper à la réclamation d'un regard qui parle de justice, et esquiver le règlement des comptes.

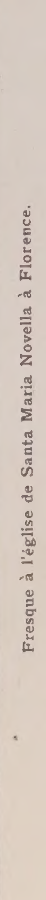
***

Mais j'ai tort, Messieurs, de me laisser aller à l'indignation, devant vous, fils soumis de l'Église, artisans et artistes, dont les deux inséparables ambitions sont de christianiser votre vie et d'ennoblir l'œuvre de vos mains, afin de mieux servir et de davantage honorer l'Église.

Vous me rappelez le drame peint par les élèves du Giotto sur les murs de la chapelle des Espagnols, à l'église de Santa Maria Novella, à Florence. L'idée maîtresse en est l'empire de saint Thomas d'Aquin sur la société chrétienne. Nous sommes vers le milieu du XIVe siècle et saint Thomas est mort en 1274. Le grand Docteur est assis sur un trône, au centre de la composition. Au-dessus de lui, dans le Ciel, planent des anges, porteurs des symboles des trois vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité, et de ceux des vertus morales fondamentales, la tempérance et le courage, la justice et la prudence.

La vertu prime le savoir. Que sert à l'homme de régner sur le monde, s'il a le malheur de perdre son âme ?

Saint Thomas d'Aquin a compris et réalisé dans sa vie cet enseignement capital. Les illuminations surnaturelles de la grâce et les prescriptions de la morale chrétienne trouvaient en son âme une correspondance fidèle. La sainteté auréola son génie.



Fresque à l'église de Santa Maria Novella à Florence.

Dans la fresque florentine, le Maître de la pensée a à sa droite et à sa gauche, sur deux rangées, Moïse et les prophètes de l'ancienne loi, les Évangélistes et Paul, l'apôtre des nations, sous la loi nouvelle.

La zone inférieure est remplie par quatorze stalles qu'occupent des personnages qui symbolisent les sciences religieuses et les sciences profanes en honneur dans les écoles du moyen-âge. Chacun de ces personnages a au-dessous de lui une figure historique, qui est celle d'un maître qui a illustré la science à l'ombre de laquelle il est assis ([1]).

Sous ses pieds, Thomas tient accroupis des inventeurs d'hérésies et, à la place la plus en vue, Averroès, qui tenta de placer ses erreurs philosophiques sous le patronage d'Aristote.

La leçon est transparente.

Ne négligez pas les sources du savoir humain. Apprenez les arts et les sciences. Mais, davantage encore, appliquez-vous à la lecture et à l'étude des Saintes Écritures et de la Tradition catholique, et alors, vous resterez fidèles à la foi et à la science véritable, vous tiendrez l'erreur sous vos pieds, et en vos âmes se réalisera le vœu que l'artiste a inscrit à la première page du livre de la Sagesse que Thomas tient ouvert sous ses yeux : « *Optavi et datus est mihi sensus, et invocavi, et venit in me spiritus sapientiæ ; et præposui illam regnis et sedibus :* J'ai appelé de mes vœux le sens de la droiture et il m'a été donné ; j'ai invoqué la sagesse et son esprit est descendu en mon âme ; je l'estime plus haut que les royaumes et que les trônes. »

En deux mots, mes amis, je résume ma pensée : Tenez-vous le plus près possible de l'école de saint Thomas d'Aquin. Comme lui, cultivez les arts, aimez la science. Mais, davantage encore, soyez jaloux de l'intégrité et de la pureté de votre foi. Au-dessus de tout, dans vos préoccupations et dans votre vie, placez le culte des vertus morales, l'amour de la foi, de l'espérance et de la charité.

Soyez des artistes.

Soyez des croyants.

Devenez des saints.

---

1. Cfr. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, *La pittura*, pp. 801-808. — André Michel, *Histoire de l'art*, t. II, 2e partie, pp. 893-895.





Cloître du rez-de-chaussée de Silos. Galerie occidentale.

C. Franzen, phot.

Les cloîtres de l'abbaye de Silos.

I

Description générale et structure.

LES cloîtres de Silos s'étendent au sud de l'église et donnent en plan un quadrilatère irrégulier. Nous disons : les cloîtres, puisque nous avons quatre galeries au rez-de-chaussée et quatre au premier étage. Toute la construction est en pierre, une belle pierre du pays que le soleil a colorée de tons chauds et dorés. La galerie inférieure qui longe le collatéral sud a 33^{m},12 de longueur ; celle de l'est, donnant accès dans l'église, par l'escalier des vierges, et dans la salle du chapitre, mesure 29^{m},90 ; celle du sud, adossée aux bâtiments qui comprennent réfectoire et dortoir, a 33^{m},31 ; enfin celle de l'ouest : 31^{m},65 (1). Différences aussi dans la largeur de ces galeries (2).

Le cloître du rez-de-chaussée s'ouvre sur le préau par soixante arcades en plein cintre dont la retombée s'effectue sur cent trente-six colonnes (3), réparties deux par deux, excepté seize colonnes qui sont groupées quatre par quatre, en guise de piles, au milieu des galeries. Les vraies piles n'existent qu'aux angles du cloître ; elles sont décorées de grands bas-reliefs du plus haut intérêt. Colonnes et piles sont élevées sur un bahut qui, comme dans presque tous les cloîtres, sépare les galeries du préau, et qui est formé de deux assises de pierre faisant en hauteur : 0^{m},33. Les socles rectangulaires des colonnes reposent sur cet appui continu ; les bases présentent deux tores séparés par une gorge ; le tore inférieur se rattache au socle par des griffes très simples. Les fûts des colonnes sont monolithes et ont 1^{m},13 de hauteur. Une lourde murette, assez mal parementée, les unit tous, enserre complètement jusqu'à mi-hauteur ceux qui donnent sur le préau et en partie ceux qui sont à l'intérieur des galeries *(fig. 1)*.

Il importe de remarquer que le cloître du rez-de-chaussée présente deux types bien distincts de chapiteaux jumeaux : Dans les galeries orientales et septentrionales, les chapiteaux sont réunis seulement par la partie supérieure, taillée en cube, tandis que la partie inférieure de ces mêmes chapiteaux présente deux cônes concaves et, par conséquent, deux astragales quelque peu éloignées l'une de l'autre. Au contraire, les chapiteaux jumeaux de la galerie méridionale se tiennent dans toute leur hauteur et leurs deux astragales sont unies. Si on se reporte à la planche IV qui reproduit une vue perspective de la galerie occidentale, on verra que celle-ci réunit les deux types de chapiteaux. Bien entendu que les fûts sont, eux aussi, ou accolés deux par deux ou quelque peu espacés.

Presque tous les chapiteaux sont encore en place et ont fort bien conservé leur merveilleuse décoration romane. Quelques-uns, cependant, dont la pierre s'est effritée ne présentent plus qu'une composition difficile à déterminer ; enfin, quelques autres

1. On sera peut-être surpris de ne pas trouver ici un plan de ce cloître. A notre avis, il sera beaucoup plus pratique dans le chapitre suivant où il aidera le lecteur à savoir la place des bas-reliefs et des chapiteaux que nous décrirons.

2. Galerie septentrionale : 3^{m},60. — Galerie orientale : 3^{m},76. — Galerie méridionale : 3^{m},45. — Galerie occidentale : 3^{m},70.

3. Nous ne tenons pas compte d'un pilastre qui a remplacé deux colonnes, à une date quelque peu récente, dans la galerie septentrionale.

ont été remplacés par des pierres simplement épannelées.

Les grands tailloirs sont aussi remarquables que les chapiteaux. Cinq ou six à peine n'ont aucune décoration et donnent en profil, très beau profil d'ailleurs, un large cavet surmonté d'un étroit filet. C'est une reposante surprise de les rencontrer parmi tant de sculptures souvent très fines et très complexes. Des voussures aux énormes claveaux de $0^{m},60$ d'épaisseur et taillés à vives arêtes, sont bandées sur ces tailloirs.

A l'intérieur du cloître, l'extrados de toutes les voussures est entouré d'un cordon joliment sculpté, surmonté d'un bandeau de damier qui longe les quatre galeries ; au-dessus, trois assises d'appareil moyen et, enfin, le plafond ; celui-ci aura une place à part dans notre étude.

A l'extérieur, les parements qui surmontent les arcades n'offrent pas de décoration. Des arases de petit appareil allongé indiquent, du côté est par exemple, la place du cordon et du bandeau que nous venons de signaler. Les assises qui sont au-dessus varient en hauteur ; on en compte cinq et parfois six. Sur celle du sommet reposent les piles, les colonnes et le garde-fou du cloître du premier étage.

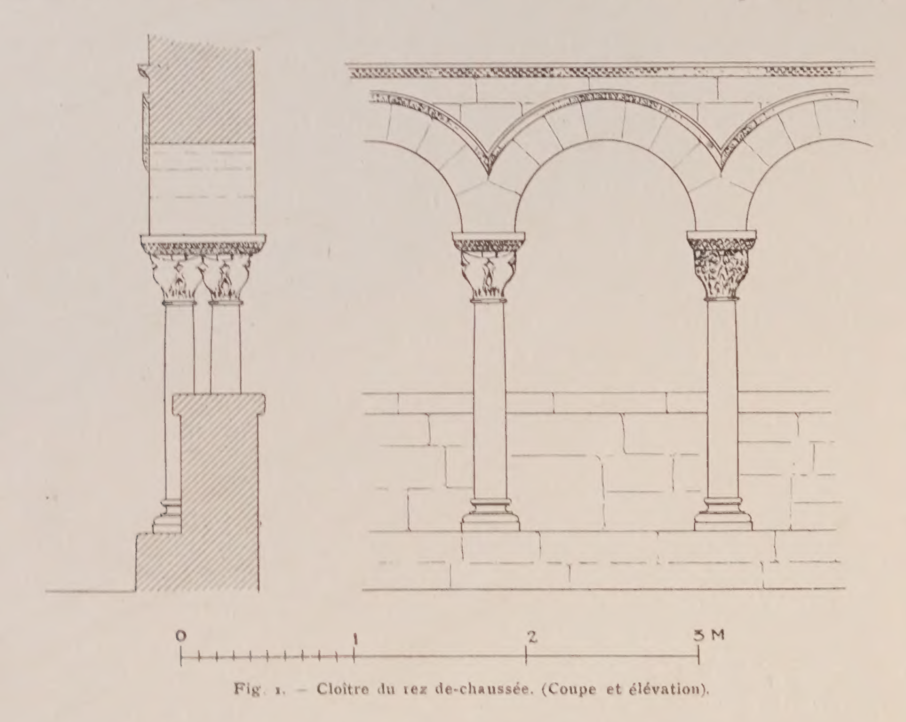


Fig. 1. — Cloître du rez de-chaussée. (Coupe et élévation).

Les colonnettes de ce cloître, toutes accolées deux par deux, ne sont pas à moitié enfouies dans une grosse maçonnerie comme celles du rez-de-chaussée, mais simplement réunies par de grandes dalles en pierre, la plupart d'un seul morceau, qui forment clôture à hauteur d'appui *(fig. 2)*. Ce parapet, au lieu d'avoir $0^{m},53$ de largeur, comme le mur des galeries basses, a seulement $0^{m},17$, et, dans la partie moulurée du sommet : $0^{m},26$. — En outre, les claveaux des voussures n'ont que $0^{m},53$ d'épaisseur et les deux arêtes de l'extrados ont été refouillées par un tore cylindrique. Tout cela donne à ces galeries un air d'élégance

auquel assurément celles du cloître inférieur ne sauraient prétendre; mais en revanche, celles-ci ont pour elles leurs admirables chapiteaux et leurs non moins admirables tailloirs, tandis qu'au premier étage la pauvreté des motifs qui ornent les corbeilles n'est égalée que par la faiblesse de l'exécution. On pouvait mieux attendre d'ouvriers venus après ceux du cloître inférieur, — d'ouvriers qui pouvaient aisément profiter des modèles que leur avaient transmis leurs devanciers.

Les piles d'angles, les arcades et les colonnettes du premier étage correspondent à celles d'en bas; mais au milieu de chaque galerie et au-dessus des groupes de quatre colonnes qui ont place dans le cloître inférieur, s'élèvent de petites piles rectangulaires, flanquées, sur deux faces, de colonnes accouplées; le tailloir de ces der-

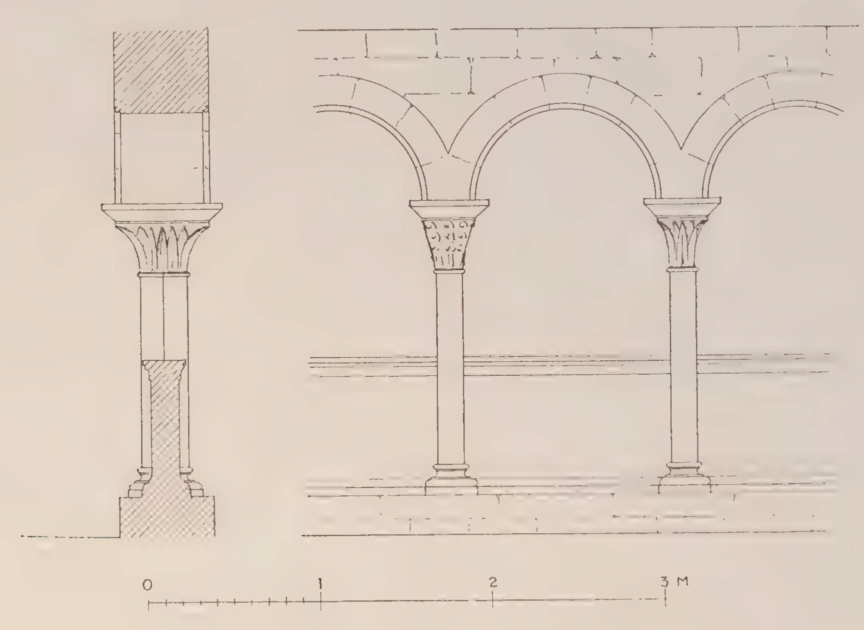


Fig. 2. — Cloître du premier étage. (Coupe et élévation).

nières contourne les piles. L'appareil des voussures, comme aussi celui de la maçonnerie supérieure, est à joints notablement plus épais que ceux des galeries basses. Enfin, mentionnons le plafond qui n'offre rien d'intéressant (1), la charpente en appentis et les tuiles creuses, posées alternativement dans un sens et dans l'autre, qui couvrent les combles et ajoutent à l'effet monumental de la construction.

Ces cloîtres de Silos, doubles, complets et à arcades continues, rappellent comme effet général ceux de la célèbre abbaye de Ripoll (Catalogne). Ces deux cloîtres sont les deux plus beaux que nous connaissions en Espagne. Il n'en existe aucun, en France, qui soit aussi considérable comme structure, aussi surprenant comme aspect.

Et maintenant que nous avons donné une description rapide des cloîtres de Silos, nous n'avons plus de raison de nous contenir pour ne pas dire les défauts de construction que nos lecteurs ont sans doute

1. La hauteur, du pavé au plafond, est de 3m,16.

remarqués, au simple examen des vues publiées en ce chaptire. Il était audacieux, ou plutôt imprudent d'élever au rez-de-chaussée, d'aussi longues séries d'arcades (et de quelle épaisseur !) sans les interrompre de distance en distance par des piles et même des contreforts ([1]) qui auraient résisté au droit des poussées ; c'était imprudent, quand bien même on n'aurait pas songé, lorsqu'on fit le cloître inférieur, à le surmonter d'un autre cloître (et ce dut être le cas) ; quand bien même on n'aurait songé qu'à le couvrir d'une simple charpente en appentis qui aurait déjà exercé une poussée sur les arcades.

Il existe des cloîtres romans, avec arcades continues et sans véritables piles, par exemple ceux de San Pedro de Galligans, à Gérone (Catalogne) et de San Juan de la Peña (Aragon) ; mais ce sont

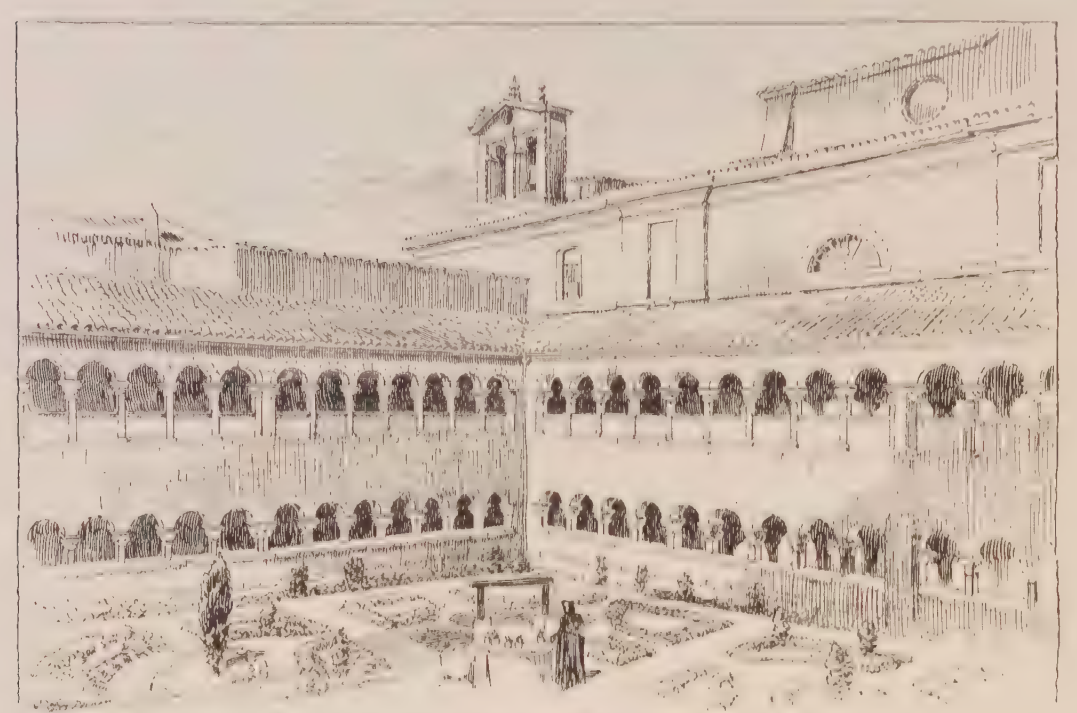


Fig. 3. – Cloîtres de Silos. Vue extérieure des galeries occidentale et septentrionale.

là de petits cloîtres si on les compare à ceux de Silos. Presque toujours les cloîtres d'une longueur quelque peu importante ont, au moins, une pile, au milieu de chaque galerie, pour arrêter le devers des arcades.

Mais l'imprudence colossale incombe surtout à ceux qui, en bâtissant le second cloître sur le premier, ont ajouté une charge énorme à celle de l'épaisse maçonnerie qui repose sur les archivoltes du rez-de-chaussée, — et occasionné, comme couverture du premier cloître, la construction d'un plafond avec poutres transversales. En fait, quatre-vingt neuf grosses poutres sont les principaux éléments de ce plafond.

Tout d'abord, un sentiment de charme instinctif s'empare de celui qui observe les galeries superposées qui se développent autour du préau ; mais l'œil se fatigue bien

1. On voit un petit contrefort au milieu de la galerie septentrionale *(fig. 3)*; mais c'est une œuvre postérieure et d'ailleurs bien impuissante à contrebouter la poussée.

vite, et bien vite également saisit le défaut radical de la construction; il n'est pas reposé par la vue de piles et de contreforts qui, s'ils étaient plantés de distance en distance, rompraient l'effet monotone de cette claire-voie et, surtout, donneraient un bel air de puissance et une réelle stabilité à la bâtisse.

La charge dont nous avons parlé a si effectivement exercé une poussée vers le préau, qu'à une époque difficile à déterminer, on s'est cru obligé de consolider toutes les colonnes jumelles du rez-de-chaussée à l'aide de la grosse maçonnerie signalée précédemment. Mais le remède était



Fig. 4. — Détail de la galerie méridionale, pris du préau.

insuffisant et d'ailleurs mal appliqué. Une catastrophe fut reconnue imminente peu après l'arrivée des bénédictins français qui suivit l'expulsion de 1880. Faute de ressources, on ne put qu'essayer d'arrêter, à l'aide de tirants, le déversement qui s'était produit pendant des siècles. Nous avons dit ailleurs d'une façon sommaire, en quoi consista cet excellent travail, exécuté en 1889 et 1890 (1).

Il n'est pas besoin d'insister davantage sur le vice de construction des cloîtres de Silos; il est bien manifeste, il nous semble. Mais l'intérêt hors ligne de leurs sculptures ne sera pas moins manifeste quand elles seront décrites et publiées; et elles le seront dans les chapitres suivants.

Dom E. Roulin.

(*A suivre*).

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1908, 5e livr., p. 294.

Le culte de saint Denis et de ses Compagnons.

(Suite) (¹).

III

LE MARTYRIUM DE SAINT-DENIS SOUS LES MÉROVINGIENS.

DE même que l'Église veillait à l'authenticité des corps saints en prohibant les déplacements et en érigeant des communautés de religieux qui célébraient sans cesse la mémoire des serviteurs illustres autour de leurs tombeaux, ainsi s'exerçait sa vigilance autour des édifices sanctifiés par leurs reliques, elle les abritait contre les démolitions radicales en les couvrant de pieuses légendes. Suger nous raconte, au XIIᵉ siècle, qu'il évita de toucher à certains vieux murs de la basilique parce que, d'après le témoignage des anciens auteurs, ils avaient été consacrés de la main du Christ lui-même [2]. Guillaume de Nangis, ancien religieux de l'abbaye, nous dit aussi qu'on n'avait pas osé continuer les réfections à raison du mystère qui entourait la cérémonie de la dédicace : « propter dedicationis mysterium [3] ».

Si le respect des murailles toutes seules d'un édifice pieux était aussi vivace au XIIᵉ siècle, on peut juger de sa force dans le haut moyen-âge, quand les populations étaient plus rapprochées du point de départ de la tradition, et mesurer les précautions qu'on apportait à la vérification des sépultures fameuses. L'emplacement de l'abbaye de Saint-Denis n'a pas été choisi au hasard, il a été déterminé par le concours des pèlerinages qui se groupaient sur un point fixe et par la manifestation de prodiges retentissants ; de même que la communauté religieuse qui est devenue l'abbaye célèbre a été installée pour consacrer la sainteté du lieu où les martyrs avaient reposé.

Cette union étroite des corps saints avec le lieu de leur repos fait la sécurité des archéologues, elle a duré jusqu'aux invasions normandes, elle leur permet donc de reconnaître, même après les transformations de l'an mille, le point précis où se trouvait le sépulcre vénéré. Le chœur aura beau s'allonger vers l'Orient, comme à Saint-Seurin de Bordeaux ou à Saint-Polycarpe du Bourg-Saint-Andéol, la confession demeurera toujours à l'endroit choisi le premier jour du dépôt [1]. Il en sera de même dans la basilique de Saint-Denis.

A première vue, on pressent, en regardant le maître-autel, que l'avant-chœur où il est établi a été modifié quant à son niveau ; les marches qui conduisent à l'estrade du sanctuaire surélevé devraient être posées près du premier pilier voisin du chanceau et non en arrière. Cette irrégularité s'expliquera plus loin ; elle rentrera dans l'ordre quand nous montrerons l'abside traditionnelle, qui accompagne d'ordinaire les sépultures vénérées, avec son axe tourné vers l'Orient. Tant il est vrai que l'abside, lieu du dépôt du tombeau, était comme la pierre fondamentale d'une église quand elle avait touché à un corps saint.

1. V. Première partie, 1908, p. 361,

2. « De parietibus antiquis quibus summus pontifex Dominus J.-C., testimonio antiquorum scriptorum, manum apposuerat ». (Lecoy de la Marche, *Œuvres complètes de Suger*, de administratione, XXIX.

3. *Chronicon*, éd. Geraud, t. I, 183.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, 3ᵉ livr.

C'est bien là qu'il faut chercher le lieu de la sépulture de saint Denis et non ailleurs. Chez les païens, l'abside, on le sait, était la niche où se plaçait la statue du dieu honoré dans la demeure ; à leur tour, les chrétiens s'emparèrent de la même concavité pour y loger leurs saints et employèrent le même mot *d'absis* pour désigner le reliquaire dans lequel ils exposaient les ossements des personnages vénérés ([1]).

Les saints eux-mêmes prenaient soin, croyait-on, de sauvegarder leur sépulture, et, quand on tardait trop à ériger un monument, ils avertissaient leurs disciples que tel était leur désir. « Hâtez-vous, dit saint Bénigne de Dijon, dans une apparition, d'élever un oratoire sur mon tombeau ([2]). »

On ne voulait pas s'exposer à la colère d'un saint, on s'empressait de remplir son vœu. Quand sainte Geneviève alla trouver les prêtres de Paris pour les exhorter à bâtir une église au-dessus de la sépulture des saints martyrs, elle avait sous les yeux des indications précises, un monument quelconque qui ne laissait pas place au doute, car elle leur dit : « Je vous supplie d'élever cet édifice, son tombeau est terrible et redoutable, personne ne doit en douter ». En cela, elle imitait les chrétiens de Rome qui partout marquaient par des oratoires les vestiges du passage des martyrs ([3]).

1. Voyez ce que dit Grégoire de Tours du tombeau de saint Allyre : « Hujus confessoris beatum corpus ab antiquis in crypta sepultum fuit : sed quia arctum erat ædificium, sanctus Avitus pontifex urbis, *constructa in circuitu miri operis absida*, beatos inquisivit artus ». (*Vitæ patrum*, cap. II, 5).

2. Grégoire de Tours, *Historia Francorum*, lib. II. *De gloria martyrum*, lib. I. — *Vitæ Patrum*, cap. X, 1.

3. « Obsecro vos ut... edificetur in sancti Dyonisii honorem basilica, nam terribilem esse et metuendum locum ejus nemini ambigendum est. » (*Vita sanctæ Genovefæ*, 15-18.)

Le souhait qu'elle formula fut exaucé, puisqu'elle trouva l'occasion d'exercer son zèle et de contribuer, avec les chrétiens de son temps, à la décoration de la basilique qui abritait les précieux tombeaux. Cet édifice du Ve siècle n'était pas un modeste oratoire, il était bâti sur un plan plus vaste que nous ne pouvons l'imaginer tant nous sommes mal renseignés sur les débuts du christianisme en Gaule. Le biographe de saint Denis se sert du mot *basilique* et cite des raffinements dans la pompe déployée pour le culte ([1]).

Pour compléter ces renseignements, nous regarderons ce qui s'est passé dans les autres églises de la même importance, par exemple à Trèves, et nous verrons qu'à la fin du IVe siècle, l'évêque Félix y bâtissait une basilique, longue de 410 pieds et large de 120, en l'honneur de la Mère de Dieu ([2]).

Sidoine Apollinaire en nous décrivant les efforts de son contemporain Patient, l'évêque de Lyon, pour décorer la basilique de Saint-Irénée, énumère des portiques, des supports en marbre d'Aquitaine, des colonnades espacées qui éveillent l'image d'une construction importante ([3]).

Je n'essaierai pas de proposer une reconstitution de la basilique du Ve siècle, ce serait une œuvre aventureuse que l'état des fouilles trop restreintes ne permet pas de risquer. Cependant je ne puis me dispenser de rappeler que Viollet-le-Duc, dans ses fouilles du chevet, a découvert une « quantité considérable de blocs de pierres taillées et sculptées provenant d'un grand

1. « Christiani basilicam super martyrum corpora magno sumptu cultuque eximio construxerunt. » (*De gestis Dagoberti*, éd. Duchesne.)

2. *Vita S. Felicis* (*Acta SS.* mensis Martii, t. III, 923.)

3. Paradin, *Histoire de Lyon*, éd. de 1573, p. 27. Seyert, *ibidem*, t. I, 575.

édifice gallo-romain. Quoi qu'en pense le célèbre architecte, il est bien difficile de savoir si Dagobert n'avait pas été devancé dans l'emploi de ces matériaux.

Ce que raconte Grégoire de Tours de l'ampleur du chevet du VI[e] siècle ne laisse pas une médiocre impression.

Dès le temps de sainte Geneviève, le programme à suivre était d'exposer les trois sarcophages de saint Denis et de ses deux compagnons, ils ne devaient pas être séparés ; c'était une condition rigoureuse qu'avait remplie aussi à Lyon le prêtre Zacharie en plaçant saint Alexandre et saint Épipode de chaque côté de saint Irénée (1). On aurait pu adopter pour plan celui d'un chevet tréflé ou formé de trois absidioles comme à Lyon, mais cette combinaison ne cadre pas avec le texte de Grégoire de Tours qui porte que le tombeau de saint Denis était en forme de tour *turritus*. Quand on adoptait cette forme, on devait appliquer le sépulcre contre le mur du fond.

Cette expression de *turritus* se rencontre si rarement dans les chroniqueurs qu'elle a besoin d'être commentée pour être comprise. M. Havet lui-même, qui connaissait si bien le latin du moyen-âge, s'est mépris sur son sens, il a voulu y voir l'indication d'une *pyramide de pierre* que les chrétiens antérieurs à sainte Geneviève, auraient érigée pour marquer la sépulture de saint Denis, dans le champ de son inhumation, pour qu'elle ne fût pas oubliée, et qu'on aurait ensuite transportée dans la basilique. Nous allons voir qu'il s'agit de tout autre chose (2).

Le mot *turritus* représente un mausolée ou un sépulcre en forme de tour dans lequel on plaçait un ou plusieurs sarcophages afin de les éloigner des attouchements des fidèles qui trop souvent les grattaient et les détérioraient. Cette tour était au tombeau, ce que le *ciborium* était pour l'autel majeur, elle permettait d'accrocher les lampes qu'on allumait toujours par dévotion autour du Saint, et aussi de suspendre les offrandes des princes et des fidèles. Les colonnes qui se dressaient en cercle ou en carré long autour du tombeau supportaient une couverture en forme de coupole. A la base, les entrecolonnements étaient comblés par des tables de marbre ou de pierre sur lesquelles s'étalaient des entrelacs ou des rosaces comme les dessins des tables qu'on conserve dans les cryptes de Saint-Seurin de Bordeaux et de Saint-Maixent (Deux-Sèvres).

Il fallait bien que l'installation du tombeau fût telle, autrement on ne comprendrait pas la scène du vol audacieux que nous raconte Grégoire de Tours. Une colombe d'or était suspendue, dit-il, au-dessus du sarcophage de saint Denis. Le précieux métal tenta la cupidité d'un soldat de l'armée de Sigebert qui eut la témérité d'escalader la barrière et de s'emparer de la colombe. La punition ne se fit pas attendre. Il tomba en descendant de telle façon qu'il se perça de sa lance (1). Le narrateur explique l'accident en nous disant que le tombeau était en forme de tour : *Turritus erat tumulus* (2).

D'autres auteurs se sont servis du mot *pyramis* dans le même sens, pour qualifier un monument funéraire *creux*. Le biographe de sainte Hunegunde, parlant de son tombeau, dit : *Intra pyramidem quod nos oraculum dicimus ;* voulant dire par là que la

1. *Ex chronologia Adonis* (Bibl. maxima Patrum XVI, p. 861, éd. 1678.)

2. *Les origines de saint Denis* (Bibl. de l'École des chartes, LI, 1890, f. 62).

1. La couronne d'or de saint Martin fut volée aussi par un soldat, dit le même chroniqueur.

2. *Ex gloria martyrum*, cap. 72.

Vierge était sur un piédestal comme sur un trépied pour y rendre ses oracles [1].

Héric se sert du mot *freda* pour désigner la coupole garnie d'or et d'argent qui surmontait le tombeau de saint Germain à Auxerre, et qui remontait, dit-il, au VIe siècle. On la voyait encore de son temps [2].

Pour se représenter l'aspect de ce genre de sépulcre, il faut aller voir la restitution qui a été faite dans la crypte de Saint-Maixent avec beaucoup de vérité, autant du moins que le comporte la voûte surbaissée des temps modernes.

Le rapporteur de la découverte du tombeau de saint Hilaire de Poitiers nous apprend aussi qu'il aperçut dans la crypte, quand il y pénétra, une sorte de pyramide au-dessus du tombeau principal. Il n'est pas douteux que cet exemple soit encore emprunté à l'époque mérovingienne, puisque les reliques du grand évêque sont demeurées inconnues de 732 au XIe siècle [3].

Quand nous étudions le VIIe siècle, c'est-à-dire l'époque de Dagobert, nous sommes en face des mêmes mœurs ecclésiastiques ; saint Eloi n'a fait que perfectionner et augmenter les embellissements des générations antérieures. Son biographe exagère quand il rapporte qu'il a construit le mausolée de Saint-Denis ; il a voulu dire, sans doute, qu'il avait remplacé la pierre ordinaire par du marbre. Le texte de saint Ouen, dit en effet, qu'il fabriqua un toit de marbre dans lequel il inséra des parcelles d'or et des pierres précieuses, sur le sommet et sur la face principale, il ajouta des décorations brillantes ; de plus, autour de l'autel, il plaça des boiseries qu'il couvrit de plaques d'or rehaussées de cabochons d'or et de gemmes. L'autel de la tête avait un *ciborium* qu'il nomme le *toit du trône*. Il y mit des feuilles d'argent. En avant du tombeau, il fit une petite barrière et, du côté des pieds du martyr, il érigea un autel [1]. Ces dispositions sont à noter. Elles impliquent que le tombeau était entre deux autels, l'un à la tête, l'autre aux pieds, mais l'expression *extrinsecus* laisse entendre que le côté des pieds est à l'étage supérieur. Sous le règne de Pépin les rites funéraires se maintiendront et nous verrons le pape Etienne, en 754, consacrer un autel dans la crypte sous l'invocation de saint Etienne *ante sepulcrum* domini Dyonisii, c'est-à-dire du côté de la tête [2].

Dans ce doublement d'autel, il faut voir non seulement la preuve d'un accroissement de vénération, mais encore l'indication d'un prolongement de la basilique vers l'Est. Etant donné ce fait que le tombeau d'un martyr ne devait jamais être remué et que les pieds de son sarcophage devaient être appuyés contre le mur du chevet, il n'était pas possible d'établir un autel à l'orient, contre les pieds du tombeau sans modifier la terminaison de la basilique. Dans ce cas, on ajoutait une abside au chevet plat et on obtenait la

1. « Retro altare sancte virginis Hunegundis intra pyramidem quod nos oraculum dicimus digno cum obsequio componunt ». (Du Cange, *Glossarium*, verbo pyramis).

2. *Miracula S. Germani*, cap. 27. (*Acta SS.* Julii mensis VII, p. 184-304).

3. Léon Maître, *Les Hypogées et les cryptes du Poitou avant l'an mille.* Niort, Clouzot, 1906. 1 br. in-8°.

1. « Eligius fabricavit et mausoleum sancti martyris Dyonysii Parisius civitate et tugurium super ipsum marmoreum miro opere de auro et gemmis, cristam quoque et species de fronte magnifice composuit ; necnon et axes in circuitu altaris auro operuit, et posuit in eis poma aurea rotundilia atque gemmata ; sed et tectum throni altaris axibus operuit argenteis, fecit quoque et repam in loco anterioris tumuli et altare extrinsecus ad pedes sancti martyris fabricavit (Dom Bouquet, *Historiens de France* , t. III, 555-556.

2. *Lettre de Louis le Pieux à Hilduin* de 835. (*Mon Germ. hist.*, t.V, p. 326. Ed. Duemmler).

place nécessaire. C'est ce qu'on fit pour saint Grégoire de Langres et pour saint Allyre à Clermont-Ferrand ([1]), et c'est de la même façon que Dagobert a dû travailler aux transformations du sanctuaire où il rêvait d'établir sa sépulture. On sait qu'il fut déposé avec son épouse Nantechilde dans un enfoncement du côté droit ([2]).

L'auteur des *Gesta Dagoberti* lui attribue le mérite d'une reconstruction complète de la basilique, mais ces hyperboles sont si communes chez les panégyristes qu'elles ne tirent pas à conséquence; elles signifient que les travaux ont été importants, « L'intérieur, dit-il, fut admirablement décoré quant au dehors, il fit une couverture de feuilles d'argent très pur sur la partie de l'abside *au dessous de laquelle* il avait inhumé les corps des martyrs vénérables » ([3]).

Dans toutes les descriptions que nous venons d'énumérer, il n'est pas question de *crypte* et de *confession ;* on croirait à les lire qu'il s'agit d'installations dans le sanctuaire. Les seuls mots *infra tumulare* me font penser que l'auteur voulait indiquer un enfouissement *profond* des sarcophages. Il est singulier que pour une sépulture aussi importante les auteurs soient si peu explicites qu'on ait hésité sur la haute antiquité de la confession de saint Denis. Dans la dernière étude parue sur les origines de S. D., M. Léon Le Villain laisse entendre que le double étage du sanctuaire serait une innovation carolingienne. J'ai plusieurs raisons de croire que saint

1. Grégoire de Tours, *Vitæ patrum*, cap. II et VII.

2. « Sub arcu in dextro latere » (*Vita S. Eligii* auctore Audœno.)

3. « Et quamvis ecclesiam quam ipse a fundamine construxerat, intrinsecus miro decore fabricaverit, *foris* quoque desuper absidam illam infra quam veneranda martyrum corpora tumulaverat ...... ex argento purissimo mirifice cooperuit ». *Gesta Dagoberti* (Duchesne, *Historiæ Francorum scriptores*, t. I, pp. 572-589.)

Denis et ses compagnons n'ont pas été moins honorablement traités que les autres martyrs de la Gaule, et que le silence des auteurs n'est pas à invoquer contre eux ([1]).

Le diocèse de Paris faisait partie de la province ecclésiastique de Sens, or, quand je passe en revue les plus anciennes églises de ce ressort, je ne vois pas un seul confesseur, ni un seul martyr qui n'ait été exposé à la vénération des fidèles en contrebas du maître-autel, sous une voûte. Les confessions de saint Savinien et de sainte Colombe de Sens, de saint Germain d'Auxerre, de saint Aignan et de saint Avit d'Orléans, de saint Prest, de saint Lubin, de saint Aignan, de saint Martin de Chartres sont connues. Il en était de même à Paris où les pèlerins visitaient les cryptes de saint Marcel, de saint Merry et de sainte Geneviève ([2]). Jetez les yeux sur le tableau des ruines publiées dans l'*Album* de Lenoir, à propos de l'abbaye de Montmartre, vous verrez qu'on y figure un chœur à double étage ([3]).

Devant ce dénombrement de manifestations de fidélité aux règles liturgiques, il n'est pas admissible que Dagobert ait voulu créer une exception pour des héros dont il recherchait la protection, ni croyable que sainte Géneviève n'ait pas élevé, elle aussi, une voûte au-dessus des tombeaux qu'elle vénérait et qui, au VIe siècle, se voyaient exposés, dit Grégoire de Tours, dans une sorte de tour : *Turritus erat tumulus.*

Quand je calcule l'espace qu'exigeaient les trois tombeaux, le sépulcre enveloppant, l'autel placé à la tête des martyrs, les processions de pèlerins, et que je me représente l'exiguïté des premiers sanc-

1. *Bulletin monumental*, 1907.

2. Malingre, *Les Antiquités de la ville de Paris*, in-f°, 1640, pp. 491, 516-517.

3. Lenoir, *Hist. mon. de Paris*.

tuaires, le cortège des prêtres et des clercs ou des religieux qui venaient chanter l'office, il me semble difficile de loger autant de mobilier et autant de célébrants dans une seule enceinte, sans parler des sièges et des pupitres.

L'aménagement devient facile, au contraire, si on suppose un étage inférieur en forme de caveau rectangulaire, d'une hauteur de 3^m50 avec un escalier unique sur l'axe, allongé au VIIe siècle au moyen d'une abside. Je n'en demande pas davantage.

Le résultat des fouilles pratiquées en avant du sanctuaire pour établir le caveau impérial a été maigre, il aurait été tout autre si la confession mérovingienne de Dagobert et celle qui la précéda peut-être, avaient été monumentales, c'est-à-dire si elles avaient été composées de plusieurs nefs, avec voûtes d'arêtes, retombant sur les colonnes de marbre comme celle de saint Irénée ; si le pavage avait été composé de mosaïque, on en aurait signalé quelques débris. C'est pourquoi je suis très disposé à en induire que les tombeaux des saints martyrs reposaient simplement sous une grande voûte en berceau, semblable à la confession de saint Vénérand, à Clermont-Ferrand, ou à celle de saint Savinien de Sens.

Nous avons seulement la certitude que les dépendances ou l'enceinte de la crypte ne se prolongeaient pas sur le transept actuel ([1]). Dans ses explorations au centre de cette partie de l'église, Viollet-le-Duc n'a rencontré que des sarcophages auxquels il a reconnu les caractères mérovingiens, constatation qui concorde avec les découvertes faites dans les églises pourvues d'un martyrium ou d'un tombeau vénéré, par exemple dans les basiliques des Enfants Nantais et de Sainte-Geneviève. Plus on approchait de la barrière du chanceau et plus les rangs des sarcophages étaient pressés dans le sous-sol, mais aucun ne franchissait l'enceinte du martyrium.

Les découvertes de Viollet-le-Duc dans le chœur de l'église de Saint-Denis sont très importantes et sont bien déterminées quant à la décoration des monuments. L'un des couvercles porte sculptée en relief une croix pattée placée vers la tête et dont le pied se prolonge sous la forme d'une tige très maigre jusqu'au bout. C'est un type très ancien qui est caractérisé du côté de la tête par la représentation de trois petites croix sculptées sur la paroi extérieure de l'auge qui semblent une protestation contre les doctrines de l'*Arianisme* combattues par saint Hilaire, au IVe siècle. Cette décoration ne se trouve dans la Loire-Inférieure que sur les sarcophages profondément enterrés, et semble être le résultat d'un usage qui se répandit au Ve siècle. On l'a trouvée dans les mêmes conditions en Poitou.

« Sous l'axe de l'ancien chœur de l'église de Dagobert, nous avons découvert un certain nombre de sarcophages en pierre de Saint-Leu assez bien conservés et qui ne contenaient que des ossements réduits en poussière, quelques fragments d'étoffe de laine, du fil d'or, quelques grains d'ambre jaune, des anneaux de cuivre, des agrafes, des plaques de ceinturon. La plupart des cadavres étaient privés de leur tête, ce qui ferait supposer qu'alors les chefs des personnes royales étaient placés à part et n'étaient pas ensevelis avec le corps ».

« Ces nombreux sarcophages se trouvaient dans un terrain sablonneux au-des-

1. *L'église impériale de Saint-Denis*, pp. 348-350.

sous des bâtisses des Xe, XIe et XIIIe siècles, mêlés avec les débris de l'édifice gallo-romain, et immédiatement sous l'aire du sanctuaire de l'abside de Dagobert (1) ».

Il est fâcheux que Viollet-le-Duc ait omis de nous dire pourquoi il distingue l'hémicycle de Dagobert de celui de Pépin et ne se livre à aucune comparaison, car rien n'empêchait le roi carolingien de se servir des soubassements du VIIe siècle. Je me demande pourquoi il en fait le fondement de la basilique de Dagobert et non celui de l'étage inférieur sans nous donner l'épaisseur de ces fondations et nous indiquer la qualité de la maçonnerie (2).

L'enduit de la face intérieure, dit-il, était décoré de peintures à fresques, tracées en gris sur un fond blanc qui figuraient des tentures. Ces ornements n'auraient pas été déplacés sur les murs d'une crypte gallo-romaine, ils n'auraient pas été superflus pour accompagner l'exposition des reliquaires somptueux que fabriquait saint Éloi. Les marbres rares étaient aussi recherchés au VIIe siècle que les métaux, l'or, l'argent et les pierres précieuses, rien n'était trop beau pour les églises. Dès le VIe siècle, on faisait venir des marbres blancs de Carrare d'Italie jusqu'à Nantes pour sculpter les chapiteaux corinthiens de la cathédrale de Saint-Félix (3).

Quand je vois dans les matériaux réemployés de la basilique de Saint-Denis ou dans les décombres deux colonnes de marbre rosé surmontées de leurs chapiteaux de marbre blanc, ainsi qu'une troisième du même genre associée à une colonne de pierre (1), je suis porté instinctivement à regarder ces débris comme les vestiges de l'œuvre entreprise par le roi Dagobert, parce qu'ils me rappellent l'époque où les carrières de l'antiquité n'étaient pas encore fermées.

1. *L'église impériale de Saint-Denis* (*Revue archéologique*, 1861, p. 348-350). Cette indication doit correspondre avec le transept, dit M. Darcy, l'architecte de la basilique.

2. *Dictionnaire d'architecture*, *verbo* transept.

3. Voyez les collections du musée archéologique de Nantes et les vers de Fortunat sur la cathédrale de Nantes.

IV

LE MARTYRIUM ET L'ABBAYE DE ST-DENIS SOUS LES CAROLINGIENS ET L'ORATOIRE DE LA VIERGE.



LES historiens de l'abbaye font à peine mention de la vaste crypte qui s'étend au-dessous du chevet de l'église de Suger, refaite par Pierre de Montereau, et de l'édifice qui se cache sous le dallage surhaussé du sanctuaire. Doublet et Millet se contentent de dire que, sous le chevet « il y a une belle grotte » environnée de chapelles en nombre égal à celles du chevet supérieur, que l'entrée de cette crypte se trouve près du grand escalier de l'abside, à main droite, et que dans cette église basse il existe un très bon puits (2).

Félibien ne parle de la crypte qu'à l'occasion des travaux que Louis XIV y fit exécuter en 1683. Quant aux auteurs modernes, ils ne font pas une différence très sensible entre tous les caveaux qui ont pu exister successivement et ne nous montrent pas leurs limites, leur durée et leurs relations avec le culte du patron. C'est donc au monument lui-même qu'il faut demander ce que nous désirons connaître en nous aidant des constatations faites par Suger. N'oublions pas que, dans la période antérieure au XIe siècle, l'étendue du sanctuaire et celle de son sous-sol n'ont jamais dépassé

1. Les chapiteaux sont de telle dimension qu'ils n'ont pu être employés que dans la basilique supérieure.

2. *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis*, in-f°

12 à 15 mètres, et que les communautés de religieux cherchaient leurs aises dans les prolongements du transept. Le chevet ne s'allonge que le jour où les architectes inventent le rond-point à jour avec le déambulatoire et sont obligés de loger deux autels : 1° l'autel du saint avec son tombeau, 2° l'autel principal érigé en avant pour le chœur.

Les plans de l'abbatiale souterraine sont ou inexacts ou embrouillés : ils nous représentent par terre un sous-sol divisé en deux compartiments, et, en élévation deux caveaux, un ancien et un moderne qui tantôt se touchent, tantôt sont séparés. Nos yeux sont accoutumés à plus de simplicité. Dans les églises de cette catégorie, les deux étages se répètent, le dessous et le dessus ont une superficie égale.

D'autre part, si nous considérons le vaisseau du chœur, nous voyons que le dallage du *presbyterium* est sensiblement plus élevé que l'avant-chœur, disposition anormale qu'on ne trouve pas dans les chevets pourvus de cryptes. Il faut descendre dans l'étage inférieur pour comprendre les causes de ce bizarre agencement déjà signalé par Suger quand il nous raconte ses transformations (1). Il a vu le dallage du chœur soulevé par deux voûtes inégales, il en a réduit une pour faire un marchepied en faveur de la seconde, il n'est donc pas responsable des déviations d'axe et des travaux de remplissage destinés à masquer les défauts de symétrie, il a hérité d'un plan qui englobait la vieille abside du martyrium et l'oratoire érigé par Hilduin, en 832, en l'honneur de la Vierge. Voilà pourquoi l'œil aperçoit d'abord une abside supprimée, terminaison de l'ancien chevet, puis un espace libre dont on a fait un passage, enfin l'enceinte d'un caveau dont les murs sont renforcés d'arcatures romanes et qui fut amputée à l'extrême orient pour établir les supports du rond-point supérieur.



Coupe du sous-sol du chœur, par Viollet-le-Duc.

Après cette visite, le doute n'est plus possible : le martyrium de Saint-Denis ne pouvait pas être ailleurs que sous l'avant-chœur actuel, là où Viollet-le-Duc a construit le caveau impérial. Impossible de rien montrer de la partie qui fut jadis la plus célèbre. Nous ne pouvons la relever qu'en invoquant le témoignage des anciens et en expliquant par suite de quelles circonstances l'oratoire d'Hilduin a supplanté le *martyrium* de Saint-Denis.

Les indications contenues dans les vies de Dagobert, de saint Eloi et de saint Denis ont leur valeur pour attester la magnificence de la basilique de Saint-Denis à l'époque mérovingienne et confirmer l'hypothèse de l'existence d'une crypte rituelle sous l'estrade du maître-autel, dès le début du culte. Cependant la meilleure et la plus forte démonstration est dans la certitude de l'existence d'un chevet à double étage dans la basilique érigée par Pépin et Charlemagne. Assurément, ils n'auraient

1. « Consulte siquidem decretum est illam altiori inæqualem quæ super absidem sanctorum dominorum corpora retinentem operiebat, removeri voltam... ». *De consecratione*, C. 4.

pas introduit cette combinaison architecturale si, dans l'édifice antérieur, elle n'avait pas été adoptée ; ils n'ont fait que continuer une tradition qui s'imposait et à laquelle ils n'auraient pas pu manquer sans heurter l'opinion publique. Quand une basilique avait été en possession d'un corps saint, déposé dans une confession sous le maître-autel, elle était marquée d'un signe sacré que les architectes successifs respectaient pieusement dans leurs reconstructions, en introduisant toujours dans leur plan l'adjonction d'une crypte. Le style se transformait, mais le souvenir demeurait ineffaçable. Les deux abbayes de Saint-Florent le Vieil et de Saint-Florent de Saumur ont chacune une crypte sous leur chevet, l'une du XVe, l'autre du XIIe siècle, pour perpétuer le souvenir du passage des reliques de saint Florent et des confessions antérieures.

Sans doute, certaines églises ont usurpé le privilège dont nous parlons et se sont parées d'une crypte sans avoir jamais possédé de dépôt de reliques, mais l'inverse ne s'est pas produit. On ne citerait pas en France un seul sarcophage de *martyr* primitif qui n'ait été déposé sous le chevet d'une église, en contrebas du maître autel, à l'imitation de toutes les confessions romaines. Je dis *martyr* et non pas *confesseur* ou *apôtre*, car on pourrait m'objecter certaines exceptions très rares, comme le cas de saint Martin de Tours dont le sarcophage était exposé, à l'origine, dans une arrière-abside au rez-de-chaussée, pour qu'il fût sans doute plus accessible aux foules considérables qui se présentaient [1]. Le fait a paru si singulier aux architectes modernes qu'ils n'ont pas voulu tenir compte de l'exception et se sont empressés de bâtir une crypte sous le chevet de la basilique moderne, comme pour affirmer que le patron de Tours était bien digne des privilèges réservés aux martyrs de la Gaule chrétienne.

Cette vérité éclaterait dans tout son jour si l'architecte Viollet-le-Duc s'était livré à une comparaison entre le *martyrium* et l'oratoire annexé à l'orient *(ante pedes)*, et surtout s'il avait indiqué dans quelle mesure il s'est servi des travaux de ses prédécesseurs pour opérer les nouveaux aménagements de 1860. Nous sommes obligés de nous en rapporter aux restitutions proposées par Lenoir. Son plan nous peint mieux l'état des lieux que celui de Viollet-le-Duc ; il nous retrace la situation telle qu'elle était avant la construction du caveau impérial et en particulier la *criptula* dont parle Haimon, imaginée pour dépister les voleurs de reliques ; il n'a pas pu inventer le couloir brisé qui conduit à l'entrée ni les fenêtres ébrasées. Nous proposons donc de juger de la structure du *martyrium* d'après le plan de Lenoir [1]. C'était un édifice qui devait avoir 12 à 15 m. de longueur sur 6 à 8 m. de largeur que j'apprécie en mesurant l'espace libre entre l'oratoire d'Hilduin et le transept.

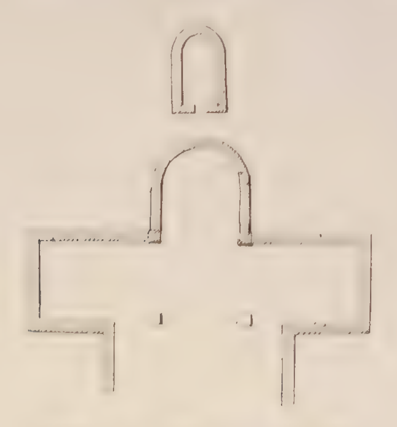
Il suffit de jeter les yeux sur l'image du fer à cheval tracé par Lenoir pour voir que c'est aussi la figure d'un chevet d'église très simple qui ne comporte pas de complications aux alentours ; ces soubassements s'accommodant parfaitement avec l'exécution d'un sanctuaire semblable en élévation, à un étage supérieur, il ne paraît pas qu'il soit nécessaire d'employer des colonnes pour soutenir la voûte, ni d'ajouter un déambulatoire, puisqu'il n'y a ni chapelles rayonnantes ni *fenestella* appelant les pèle-

1. Léon Maître, *La sépulture de saint Martin de Tours.* (Bulletin de la Commission histor. de la Mayenne, 1904, pp. 153-160.)

1. *Architecture monastique*, t. II, 1856, in-4°, p. 163.

rins. Par la simplicité de sa structure, ce sous-sol se rattache à la classe des hypogées gallo romains ou à celle des cryptes du haut moyen âge que nous avons rencontrées à Saint-Barthélemy de Poitiers, à Saint-Allyre de Clermont et à Saint-Savinien de Sens.

Par quel accident la basilique élevée au-dessus du premier hypogée par Dagobert a-t-elle disparu ? Nous l'ignorons (1). Il est seulement certain que la basilique de Saint-Denis a été reconstruite ou simplement agrandie sous les règnes de Pépin le Bref et de Charlemagne, suivant le témoignage inscrit dans un diplôme de 775 et dans le



Restitution du chevet, par Léon MAITRE.

Livre des miracles de saint Denis (2). Cependant, nous ne devons pas en induire que ces travaux ont entraîné la suppression radicale du sanctuaire avec son double étage. Les deux empereurs n'avaient pas de motifs personnels pour commander une augmentation du périmètre du chevet en vue d'y établir l'enfeu des empereurs d'occident, car Pépin le Bref, par humilité et pour expier les péchés de Charles Martel, prescrivit de déposer son tombeau sur le seuil même de la basilique. Quant à Charlemagne, on sait qu'il fut inhumé, d'après son choix, sous le dôme d'Aix-la-Chapelle.

En 775, les travaux du roi Dagobert n'étant pas assez vieux pour être en ruines, et, d'autre part, les chroniqueurs ne faisant aucune mention d'incendie ou de ravages dans la période intermédiaire qui s'étend entre 630 et 775, il nous est bien permis de croire que la basilique carolingienne servit d'enveloppe à une confession antérieure. Le moine Haimon, au XIe siècle, raisonne dans ses descriptions comme s'il était en présence de la construction de Dagobert, tant le souvenir du fondateur paraissait inscrit dans la maçonnerie. Suger lui-même dans la préparation de ses agrandissements se montre préoccupé de conserver l'enceinte primitive comme un témoin vénérable de la consécration primitive attribuée au Christ par la légende ; il s'excuse en parlant de la vieillesse des matériaux, de l'aspect délabré de l'édifice (1). Viollet-le-Duc a donc tort de nous représenter l'édifice de Suger comme la *sixième église* bâtie sur le tombeau de saint Denis, sans faire aucune réserve, et sans se rappeler que les anciens ne procédaient pas comme nous dans leurs reconstructions (2).

Ils ne rasaient pas jusqu'au sol les murs solides, ils les utilisaient comme point d'appui, témoin le mur circulaire de l'enceinte qu'on aperçoit encore dans la crypte sous le mur qui sépare l'avant-chœur du sanctuaire. Avant de le réduire, Suger aurait pu nous dire ce qui s'abritait derrière

1. « Nos, Christo propitio, a novo ædificavimus opere » (*Mon. Germ. hist.* Diplomata carolina, I, p. 133, n° 92).

2. « Cœpta a Pipino rege, augustius a Karolo regni successore consummata est ». (*Miracula sancti Dyonisii*, XIV. Ed. Mabillon, p. 347).

1. *De administratione*, XXIV. « Hujus ecclesiæ incœpimus opus propter antiquarum materiarum vetustatem et aliquibus in locis minacem diruptionem ».

2. *L'église impériale de Saint-Denis*, p. 302. (*Revue archéol.*, 1861).

ce chevet et nous donner au moins les dimensions du *martyrium*. Il n'en a pas pris souci, mais il nous renseigne indirectement en racontant les incidents de la procession qui eut lieu à l'occasion de la translation des reliques, en 1144.

« Le roi suivit la procession au dehors et au dedans, dit Félibien, son traducteur, et cette première cérémonie étant achevée, on alla au lieu de l'ancienne sépulture des saints martyrs. Là, les évêques, le Roy, et ceux qui l'accompagnaient se prosternèrent autant que *l'espace qui estoit fort petit* le put permettre. Ils virent par l'endroit du tombeau qu'on avait ouvert, les châsses d'argent faites en forme de petit cercueil dans lesquelles le roy Dagobert avait fait mettre autrefois les reliques des trois saints martyrs (1) ».

Voilà tout ce que Suger nous dit quant à la structure de la confession de Saint-Denis : *l'espace était fort petit*. Il était si pressé de retirer les corps du *martyrium* obscur pour les exposer au grand jour sur l'estrade qu'il avait préparée, sous la forme d'un tombeau monumental, à l'étage supérieur, qu'il a omis de nous dire, comment la crypte était agencée et à la suite de quelles circonstances elle avait perdu l'ampleur dont parle le *Livre des miracles*. C'est par voie de déduction que nous serons forcés de nous renseigner quand il nous rapportera ce qu'il a fait dans le sanctuaire.

Les anecdotes ont autant de portée que les études sérieuses dans certains cas. Dans le *Livre des Miracles de saint Denis* nous lisons le récit d'une guérison miraculeuse qui se produisit en faveur d'un nommé Turpin dont la main avait été paralysée à la suite d'une faute contre la loi du Dimanche. Il est rapporté que la *communauté des religieux*, touchée de son repentir, *se réunit dans la crypte* pour implorer le Seigneur par l'intercession des patrons de l'abbaye, et qu'elle obtint sa guérison (1).

Nous connaissons plusieurs confessions de l'époque carolingienne : celles de saint Gall, de saint Philbert de Grandlieu, de saint Germain d'Auxerre ; elles sont incapables de contenir un groupe de fidèles. Celle de Saint-Denis a commencé par être spacieuse, puis elle a subi des réductions entre le IX[e] et le XI[e] siècles.

Pendant la période des invasions normandes, les descriptions changent. On sait qu'au moment du siège de Paris, de 885-886, les religieux de Saint-Denis s'étaient enfuis jusqu'à Reims avec leurs reliques. Lorsqu'ils rentrèrent dans leur monastère, l'histoire ne dit pas qu'ils eurent à déplorer des ruines, soit que les Normands aient été arrêtés par les fortifications de la clôture, soit qu'ils aient accepté une transaction (2). On modifia les dispositions anciennes en changeant la direction des accès et on les rétrécit de telle façon que pour pénétrer jusqu'aux tombeaux, il fallait se traîner à genoux. La descente devait être unique, autrement la dissimulation n'eût guère été facile.

C'est ici le lieu de fixer d'une façon précise l'endroit où se trouvait la descente dans la crypte, parce que l'opinion qu'on aura du sous-sol différera suivant que ce détail important sera réglé. Pour moi, la descente n'a jamais varié, elle a toujours été à l'ouest, sur l'axe de la basilique,

1. Le récit de la translation de 1144 a été publié par Duchesne, *Hist. de France*, t. IV, preuves.

1. « Sic una *criptam* beati Dyonisii ingredientes pro eo cum fratres devote orarent sanctorum meritis amissum plene recepit officium ». *(Acta SS. Ord. S. Ben.)* sæc. III, parte 2, p. 345.

2. *Annales de Saint-Bertin et miracles de saint Germain.* Citations de M. Le Villain, pp. 15 et 16.

comme dans toutes les cryptes très anciennes à une seule nef ; c'est l'impression que Lenoir a traduite dans son plan. Elle est confirmée par le texte du moine Haimon, quand il nous dit qu'on y pénètre par un couloir étroit, situé *post altare*, expression dont le sens nous induirait en erreur si nous oubliions que l'autel carolingien était tourné vers le public quand il était près du chanceau. La face postérieure de l'autel indique une place entre les deux ambons et non pas le mur circulaire du chevet.

Au Xe siècle, on masqua l'entrée habituelle et on perça, à droite de l'axe principal, un couloir étroit qui aboutissait à un élargissement rectangulaire simulant un dépôt de reliques et que le rapporteur appelle *cryptula*. Sa porte était décorée extérieurement de gemmes d'or pour tromper les barbares. On plaça, sans doute, dans cette sorte de tabernacle de fausses reliques. Ceux qui connaissaient le vrai dépôt passaient outre et s'engageaient dans un nouveau couloir coudé qui les ramenait sur l'axe à l'entrée du *martyrium* véritable. Voilà à quelles supercheries les pauvres religieux du Xe siècle étaient condamnés pour sauver leurs reliques ([1]).

La cachette n'avait pas changé au XIe siècle, quand l'historien Haimon entreprit d'en faire la description et elle durait encore au XIXe siècle puisque l'architecte Al. Lenoir a pu la figurer sur son plan.

Elle est très intéressante à connaître et à signaler, autrement, on ne comprend pas pourquoi ce couloir a une forme si bizarre en zigzag ; elle est indiquée aussi en partie dans le plan souterrain du baron de Guilhermy, mais ni l'un ni l'autre n'ont tenté d'en donner l'explication. On verra plus loin que M. Léon Le Villain, dans son *Essai de reconstitution de l'église carolingienne*, n'a pas non plus compris le sens du mot *cryptula* (p. 36), ou, du moins, ne l'a pas appliqué au lieu qui convient quand il a transformé l'oratoire de la Vierge en passage d'accès, et proposé l'ouverture d'une porte à travers l'extrême chevet. Il a été trompé par les mots *post altare* qu'il applique sans motif sérieux à l'autel du fond, tandis qu'ils conviennent à l'autel voisin du transept dont le dos regardait la nef, et concordent avec les indications du plan de Lenoir ([1]).

Pour la clarté de la discussion, il est nécessaire aussi de s'entendre sur le sens de certaines expressions employées par les anciens rédacteurs d'actes, pour fixer la place des autels par rapport au tombeau principal qui est toujours le point de mire dans tous les agencements. Par exemple, quand Louis le Pieux nous rappelle la bénédiction d'un autel qui fut accomplie sous le règne de Pépin le Bref par le pape Étienne, en 754, il relate que l'autel était érigé *ante sepulchrum* de saint Denis en l'honneur de saint Étienne. Il y a hésitation entre deux positions : était-il devant l'entrée de la crypte ou bien contre la tête du tombeau lui-même. *A priori*, les deux opinions paraissent acceptables, mais quand on se souvient avec quel empressement on se rapprochait des sarcophages, dans le haut moyen-âge, du prix qu'on attachait à une messe célébrée dans un contact immédiat, on incline plutôt à croire que le

1. « Post altare in crypta tantæ profunditatis ut usque ad genua omnino se intromittat... antequam ad corpora sanctorum perveniatur, cryptula quædam aureis gemmis extrinsecus decorata habetur ».

Detectio corporum SS. Dyonisii, Eleutherii et Rustici 1053. (Éd. Félibien, *Hist. de l'abb. royale de Saint-Denis en France*. Pièces justif., p. CLXVI.)

1. *Bulletin monumental*, t. LXXI, 1907. Dans les figurations antérieures à l'an mille, le prêtre est représenté à l'autel la tête tournée vers les fidèles. V. Rohault de Fleury, *La Messe*, in-f°. Paris, 1889.

Pape fit sa consécration dans la crypte même. Du reste, il était tout naturel que l'invocation de saint Étienne, premier martyr, fût appliquée à l'autel adossé au tombeau des premiers martyrs de Paris (1).

Les interprètes qui traduiront *post altare*, derrière l'autel privilégié du fond du chevet, tomberont dans une invraisemblance flagrante, car ils supposeront l'ouverture d'un escalier double dans le mur circulaire, un pour sortir de la basilique, l'autre pour y rentrer, et cela dans un endroit où la place libre n'existait pas, puisque le tombeau des martyrs et l'autel supérieur étaient *appuyés*, c'était une règle, *contre le chevet*. Une entrée de ce côté ne pouvait se percer que sur l'axe de la basilique, or cet endroit était occupé.

Les difficultés ne seront pas levées quand on imaginera un trait d'union entre l'oratoire voisin et le chevet de la basilique ; les empêchements seront les mêmes tant que les reliques reposeront à l'étage inférieur de la basilique, la situation ne changera que le jour où Suger aura terminé son chevet et préparé leur translation à l'étage supérieur.

Le trait d'union révélé par les fouilles de Viollet-le-Duc n'est pas à l'avantage de l'opinion contraire à la nôtre, il est prouvé qu'il a servi à la circulation dans le sens de l'Ouest à l'Est (2). M. Vitry rétablit les faits dans la vérité quand il nous dit à propos des accès de l'oratoire de la Vierge :

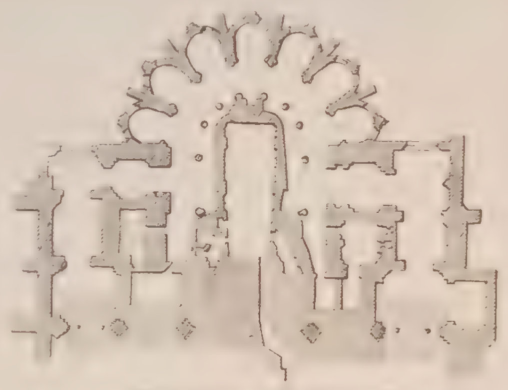
« Quant au caveau central, on y accédait, depuis le XVIIe siècle, *par un couloir* étroit *percé par ordre de Louis XIV* et partant du caveau des cérémonies ouvert dans le chœur « *à côté du maître-autel* (3) ».

1. Les exemples d'autels adossés aux tombeaux dans les cryptes sont nombreux.

2. *Dict. d'architecture*, *verbo*, transept.

3. Vitry et Brière, *l'Eglise abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*. Paris, Longuet, 1908, in-12, p. 73.

Ce couloir figure sur le plan des fouilles de Viollet-le-Duc (en V) et passe, par un fait étrange, sous les murs de l'abside de Pépin. Ainsi se trouve expliqué le trait d'union qui lie la chapelle d'Hilduin au martyrium de Saint-Denis. De par la volonté de Louis XIV, les cercueils de la famille royale n'entraient pas immédiatement dans le *caveau des Bourbons*, installé dans la crypte d'Hilduin, ils devaient attendre dans le *caveau des cérémonies*, jusqu'à ce qu'un nouveau deuil exigeât leur translation au

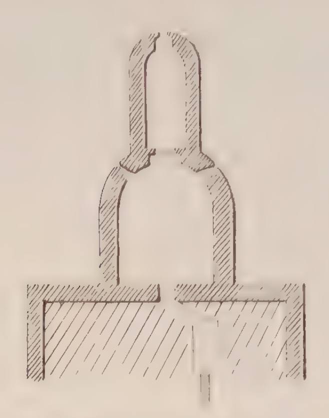


Plan du sous-sol de Guilhermy (1).

lieu définitif. Or ce dépôt provisoire était établi juste dans l'endroit où Dagobert et Pépin avaient élevé les murs destinés au martyrium de Saint-Denis. C'est là une coïncidence que les architectes n'ont pas tous soupçonnée ; ils parlent des deux cryptes comme si elles avaient eu la même fonction successivement ou simultanément. En parlant de l'adaptation de *l'oratoire de la Vierge*, heureusement encadré par Suger dans le chevet définitif, Viollet-le-Duc écrit cette phrase étrange : « Ces dispositions indiquent clairement que Suger voulut, par un motif religieux probablement, conserver la crypte, qui *pendant longtemps*

1. D'après M. le baron de Guilhermy le caveau des cérémonies aurait été dans la partie méridionale du transept, mais je crois qu'il a voulu dire l'entrée. (*Monographie de l'église Saint-Denis*, 1848, in 8°, p. 198.)

avait contenu les restes des martyrs, que par un motif d'économie il voulut aussi profiter des bâtisses inférieures appartenant à l'ancien édifice (1) ». M. Lenoir avait



Restitution du sous-sol, par Lenoir.

cherché, vers 1850, à se rendre compte des dispositions du sous-sol de Saint-Denis, mais comme il ignorait, lui aussi, l'événement de la fondation d'Hilduin, il crut qu'il était en face d'une crypte unique divisée en deux compartiments dont le moindre avait survécu, et ne s'aperçut pas que son plan de restitution était une œuvre d'imagination qui ne tenait compte ni du passage réservé à l'orient de l'abside du *vrai martyrium*, ni du frangement opéré à la tête de l'oratoire de la Vierge pour établir le rond point du XIIe siècle (2). Il a fallu que M. Lefèvre-Pontalis, en 1908, redescendît dans le sous-sol pour examiner de près les directions exactes des murs encore debout et nous fit toucher du doigt, par un plan précis, la position respective des deux caveaux insérés dans le chevet de la basilique.

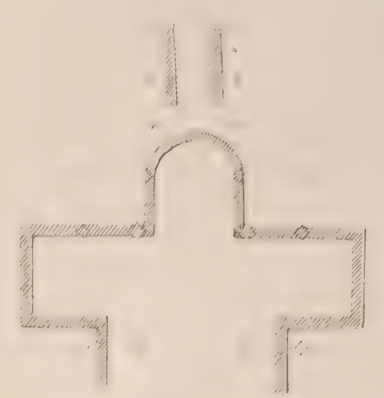
1. *L'église impériale de Saint Denis.* (*Revue archéologique*, Paris 1861 p. 303.

2. Lenoir, *Architecture monastique*, Paris, II et IIIe parties. Doc. inédits, 1856, in-4° p. 163.

La confusion commise par les architectes est significative.

Il faut bien croire que les travaux exécutés dans le chœur au XIIe siècle ont eu pour résultat de faire disparaître le martyrium en grande partie, car s'il avait subsisté en élévation, Viollet-le-Duc n'aurait pas manqué de signaler sa rencontre aux archéologues ; il aurait recherché la destination de cette crypte inattendue et se serait aperçu que le chevet de Pépin s'élevait là où il a cru voir les fondations du chevet bâti par Dagobert, il aurait tout au moins signalé la présence de la paroi extérieure de l'abside circulaire que M. Lefèvre-Pontalis a fait remarquer derrière le tableau des arcatures de la crypte, pendant sa conférence du 29 février 1908 (1).

Dès que les reliquaires furent montés à l'étage supérieur et exposés sur l'autel privilégié, le *martyrium* devenu vide fut condamné à l'oubli comme bien d'autres; il ne pouvait être remis en honneur et rap-



Restitution de M. Lefevre-Pontalis.

pelé à l'attention publique que le jour où le goût de l'archéologie conduirait les chercheurs dans ces catacombes pour les com-

1. *Bulletin monumental*, 1907.

grée avec les monuments du même genre [illegible]

Le courant des fidèles se porta vers les autels qui furent érigés dans le pourtour du déambulatoire inférieur et surtout dans le [illegible] *tombeau magnifique qui resplendissait dans le fond de l'abside à la lumière des cierges et du soleil. Après le XIIe siècle, les églises, au lieu de cacher leurs trésors, les exposent au grand jour avec ostentation sur des estrades, et, quand on arrive à la Renaissance les tombeaux deviennent le prétexte de retables d'un style théâtral qui blesse le* [illegible]

Lisez plutôt la description du sanctuaire de la basilique de Saint Denis telle qu'elle était du temps de Félibien.

« Après le grand autel où J. C. est adoré dans le mystère de l'Eucharistie, il n'est rien dans cette basilique de plus vénérable [illegible] *le corps de S. Denis et ceux de ses deux compagnons, principal objet de la piété des fidèles qui viennent de toutes parts visiter ce saint lieu consacré à leur mémoire. L'autel est presque tout de* [illegible] *de pilastres derrière de marbre noir, deux de chaque côté, élevés sur des piédestaux soutiennent un entablement, et au milieu, en face de l'autel, est un grand cadre aussi de marbre noir qui renferme un tableau de* S. Denis. Sur l'entablement sont posées au dessus des colonnes qui forment l'avant-corps de la face, deux grandes figures, l'une qui représente S. Rustique, prêtre, et l'autre S. Éleuthère, diacre. Plus haut, et comme au milieu de ces figures, se voit celle de saint Denis dans une ouverture cintrée qui occupe le milieu d'un second ordre, orné de huit petites colonnettes composites de marbre jaspé et terminé par un fronton brisé au milieu duquel est un grand écusson aux armes de France et de Navarre. »

« Derrière l'autel, dans l'épaisseur du mur, à la hauteur de six pieds, on a pratiqué une armoire où sont enfermées dans trois châsses d'argent, en forme de petits cercueils, les reliques des trois saints martyrs. Sur l'un de ces cercueils, un peu plus grand que les deux autres, est écrit en lettres majuscules fort anciennes(¹): *Hic situm est corpus beatissimi martyris Dionysii, archiepiscopi* ; sur l'autre : *Hic situm est corpus beatissimi martyris Rustici archipresbyteri* ; et sur le 3e : *Hic situm est corpus beatissimi martyris Eleutherii archidiaconi* (²). »

Usuard, dans son *Martyrologe*, s'est servi des mêmes expressions, au IXe jour d'octobre, témoignage qui prouve que les inscriptions doivent remonter au temps du roi Dagobert. Leur style ne permet pas de les dater d'une époque antérieure.

1. Longueur 2 pieds et demi sur 1 pied 3 pouces de haut.

2. Dom Félibien, [illegible] p. [illegible]

Les maisons anciennes en Belgique (Suite)[1]

AVANT de reprendre la suite de nos types régionaux d'habitation urbaine et de passer du Brabant à la Flandre, il faut que nous revenions sur ce que nous avons dit à la fin de notre dernier article. Nous y donnions la restitution, d'après certains vestiges, du pignon à gradins de l'hôpital d'Helsingör en Danemark, au sujet de la restauration duquel nous avions été consulté par notre confrère M. Lorenzen de Copenhague. Nous y constations « de traces des plus curieuses de l'influence brabançonne en Scandinavie. » En effet, nous avions pu dégager de quelques indications non équivoques la certitude que le pignon en question était du type malinois.

Or, tandis que notre article était sous presse, voici que nous avons reçu la livraison de mars de l'*Émulation* contenant l'intéressante étude de M. P. Saintenoy sur l'*Architecture flamande dans le Nord de l'Allemagne*, et nous y avons lu les pérégrinations dans la Scandinavie d'architectes malinois, notamment de Jérôme et d'Antoine Van Oberberg, et relevé ce détail piquant, que ce dernier parvint en Danemark, où le Roi Frédéric II avait commencé, en 1574, à Oeresund, au Nord d'Elseneur (lisez Helsingör) le magnifique château de Krönenberg. Ainsi se trouve expliquée cette curieuse importation danoise du style brabançon.

MAISONS FLAMANDES.

Gand

Gand, comme plusieurs autres villes, eut quatre sortes d'habitations : d'abord les steen, maisons patriciennes bâties en pierre de Tournai, souvent munies de [illegible] *de tourelles et autres défenses militaires, telles que l'Utenhovesteen et le steen de Gérard le Diable; puis les hoven, vastes demeures princières contenues dans une enceinte. Le caractère militaire ou somptueux des unes et des autres les exclut de cette étude. Bornons-nous à rappeler qu'au congrès archéologique tenu à Gand en 1907, M. A. Heins a présenté une étude spéciale sur les Steen et les Hoven en Flandre (1)*

Viennent ensuite les habitations bourgeoises en bois, dont nous avons traité plus haut, enfin celles en maçonnerie, qui vont nous occuper.

Gand conserve quelques vestiges de maisons romanes, bâties en pierre de Tournai; elles sont engagées dans des constructions modernes ayant leur façade Quai au Blé, marché aux Grains ([illegible]*), et rue Basse; ce sont des pignons qui rappellent le vaste pignon, dit de l'Etaple, quai au Blé.*

Les pignons romans étaient probablement terminés en gradins; les gradins de l'Etaple paraissent [illegible] *ceux de la façade postérieure du* [illegible] *à Gand. Les fenêtres* [illegible] *de Tournai (*[illegible]*), elles étaient traversées par de minces* [illegible] *entre lesquels s'ouvraient des fenêtres* [illegible] *(doornieksche venstere, comme on disait à Bruges), dont le jour était divisé par un meneau à colonnettes et dont le linteau était surmonté d'une arcade de décharge.*

1. Voir les livraisons de [illegible], pp. [illegible]

Des maisons du XIIIe et du XIVe siècle, qui étaient construites en moellons ou pierres de Tournai d'appareil régulier, il ne reste plus que des vestiges. Un grand nombre d'entre elles étaient établies au-dessus de caves voûtées d'un caractère industriel ou commercial, qui ont sans doute servi d'ateliers.

* *

Les maisons gantoises les plus typiques sont celles en pierre blanche et en briques, qui se montrent en abondance à partir du XVe siècle.

Les traits réunis de l'architecture flamande et de l'architecture brabançonne, paraissent dans les pignons du *Zwarte* et du *Groote Moor*, contigus à l'hôtel de Limbourg, rue Haut Port.



Maison rue Haut Port à Gand



Maison rue Haut Port à Gand

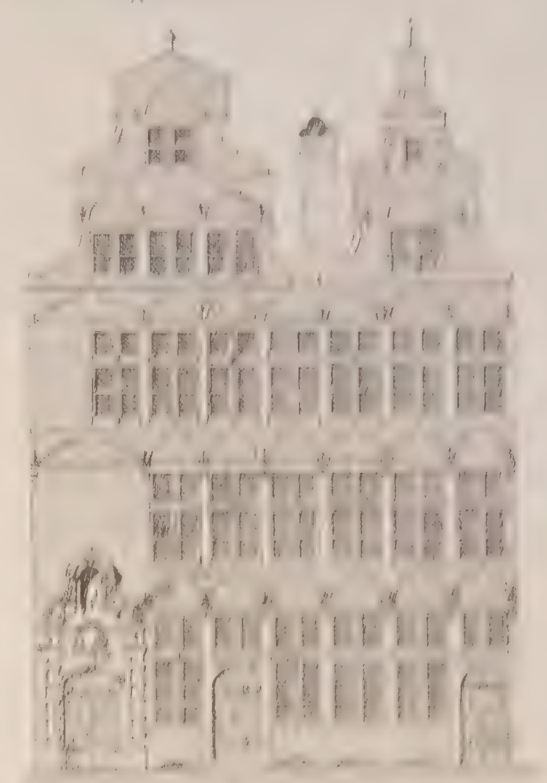
On voit combien reste vivace l'influence de la charpenterie sur la construction en maçonnerie. Rien ne ressemble plus à l'architecture primitive en bois, que celle des maisons gantoises en pierres et briques du XVe au XVIe siècles. Par une sorte de transposition des formes d'un matériau à un autre, la charpente des façades s'est transformée en une sorte de menuiserie de pierre, là où la maison en bois a persisté longtemps, comme à Gand

et à Anvers [1]. C'est ce dont on est frappé à première vue en visitant la merveilleuse place Sainte-Pharaïlde à Gand, presque entièrement rendue à sa beauté primitive par une restauration d'ensemble, qui fait honneur à Mr J. de Waele ; le même caractère s'affirme dans des maisons voisines, quai au Blé, près du pont aux Pommes.

Les façades en bois offraient, en effet, des zones horizontales continues de claire-voies sans trumeaux, tout ajourées, n'ayant d'autres pleins que les montants de la charpente et les croisillons des châssis ; ces zones alternaient, de bas en haut, avec des parties aveugles constituant les allèges de chaque étage, et posées en surplomb sur l'étage inférieur.

Ces croisées de pierre blanche, alignées en séries, en rangées horizontales continues, à fleur de mur, sans profondeur, et séparées par des montants plutôt que par des trumeaux, constituent une vraie menuiserie de pierres. A l'instar des pans de bois, les étages surplombent sur le rez-de-chaussée ; la saillie est rachetée dans quelques façades du XVe siècle par un rang de petites arcatures, plus souvent par des arcades, qui servent en même temps de décharge au linteau des fenêtres et portent par des consoles sur les très légers trumeaux du rez-de-chausée. Le pignon est terminé en gradins et parfois les gradins se combinent avec des pinacles brabançons [2]. Dans les longues façades, comme celle de la rue Haut-Port ci-dessus et celle de la rue de la Caverne, reproduite plus bas, de vrais trumeaux séparent les fenêtres ; mais encore sont-ils relativement étroits.

L'influence des maîtres de Malines et d'Anvers est manifeste à Gand dans l'art civil comme dans l'art religieux ; une grande ressemblance existe entre les pignons anversois et gantois.



Maisons place Sainte-Pharaïlde à Gand.

Cet art en quelque sorte mixte éclate dans un chef d'œuvre de premier ordre, le pignon de la maison des *Bateliers* de Gand, où se réunissent tous les traits caractéristiques du style des deux provinces, mais dans une conception d'architecture hautement supérieure. Ce pignon présente la plus gracieuse des combinaisons variées par lesquelles les maîtres brabançons ont essayé de combiner les gradins, les rampants [illegible]

1. Ex. : maisons de la rue des Rôtisseurs et de la Montagne aux poissons. (Voir Linnig).

2. J'ai constaté dans plusieurs publications parues au cours de ces dernières années, que les archéologues gantois ont adopté comme étant les traits caractéristiques du pignon gantois ceux qui sont ici indiqués, et que je signalais, il y a plus de quinze ans, dans cette même revue. (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1883, p. 228).

curvés et les pinacles : tous ces éléments se raccordent ici et s'assemblent à merveille pour former un ensemble d'une grande consistance et d'une grâce exquise. La façade forme une vaste clairevoie percée à jours, et traversée par des croisillons ; mais les linteaux font place ici à des amortissements cintrés d'un caractère plus monumental ; les deux principaux étages sont réunis avec une extrême habileté, en une ordonnance commune, par un système de fines colonnettes qui vont recevoir les arcades maîtresses, et une sculpture fine et délicate, fortement encadrée, ajoute à cette magistrale façade une préciosité presque plâteresque ; enfin tous les charmes de ce séduisant visage de pierres sont encore rehaussés par l'éclat doré de son teint, dû à l'incomparable couleur de la pierre de Balegem.

* * *



TYPES DE MAISONS GANTOISES ANCIENNES

Maisons Quai aux Herbes à Gand. L'Étape — Maison des Mesureurs de Grains. — Maison des Francs Bateliers. (État ancien).

Revenons aux plus modestes logis gantois. A la différence des maisons wallonnes de l'Est, les croisillons des fenêtres, très légers, coupent le jour en compartiments inégaux ; la traverse est souvent placée au tiers de la hauteur. Que ces croisillons en pierre soient la copie fidèle des châssis en bois à fleur de mur de la maison flamande paysannesque, cela ne peut faire de doute. C'est ce dont on se rendra bien compte par la vue, que nous donnons, d'une des anciennes chaumines les mieux conservées des environs de Gand. On remarquera son comble couvert en paille, avec bande d'égout en tuiles, mais surtout la claire-voie de ses larges fenêtres. Chose particulièrement curieuse, ces châssis n'ont jamais été vitrés ; les jours ne sont fermés que par des

volets intérieurs glissant dans des coulisses.

Les combles flamands sont parfois éclairés par des lucarnes en charpente *sui generis*, à deux versants avec fronton saillant souvent trilobé. Mais les lucarnes sont rares pour les maisons. La soupente est éclairée à travers des fenêtres percées dans de petits pignons de maçonnerie qui dépassent le mur goutterot en interrompant l'égoût ; ils sont terminés en gradins et s'adossent à un petit comble qui pénètre dans le grand ; c'est ce que nous appelons les *fenêtres-lucarnes*. La plus belle série de ces fenêtres se voit à la jolie maison reproduite ci-derrière et qui forme le coin de la rue Haute et de la rue de la Caverne (XVIe siècle).

Gand conserve quelques belles maisons du XVIe siècle, notamment celle au beau pignon « *De Fonteine* », place du Lion d'or (1539), et la maison de la rue longue Monnaie *(Oude gevels)*, où des médaillons à figures de rois qui décorent le tympan des décharges, etc.



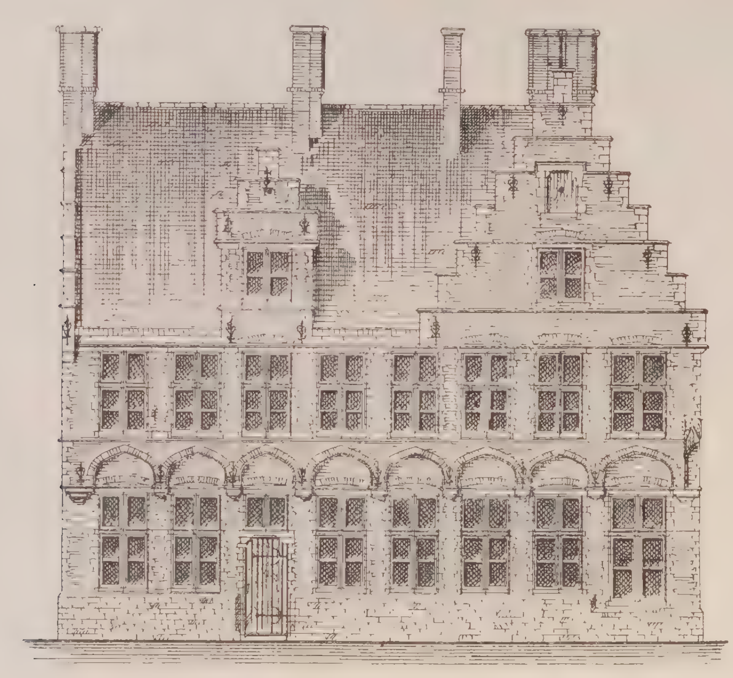
Propriété de M. Baertsoen à Auweghem.

Les formes anciennes restent empreintes dans deux façades remarquables, voisines du pont du Laitage, datant de 1669, dont l'une est le symbole construit de l'hospitalité toute parlante en ses six bas-reliefs, qui figurent des œuvres de miséricorde (la 7e, étant figurée par la maison elle-même, abritant les pèlerins), et celle de l'angle est ornée de sujets chrétiens et païens curieusement associés. A noter au Vieux-Bourg aussi la maison dite de *Palfyn* ou de la *Sirène* (XVIe siècle), ornée sous ses décharges de bas-reliefs curieux, et le *Cerf-volant* (1669) ornée des figures de la Foi, l'Espérance et la Charité ; d'une lunette émerge un joueur de flûte. Peut-on mettre dans l'architecture privée plus naïve poésie ?

Au XVIIe siècle on abandonne progressivement les croisées en séries, en pierre amenuisée ; les fenêtres s'espacent et sont séparées par des trumeaux comme à la maison du *Paon*, rue Haute, et dans l'imposant pignon à gradins de la maison des *Mesureurs de Grains*, quai aux Herbes, à

cinq étages, véritable type de l'habitation flamande du XVII[e] siècle (1673) [1]; elle a été récemment restaurée [2].

Au XVIII[e] siècle il ne reste plus rien des formes traditionnelles, témoin la maison des *Bateliers non francs* [1], ou celle des



Maison de la rue de la Caverne à Gand.

Mesureurs de Toile (1771) [3].

Après les maisons à façade tout ajourée



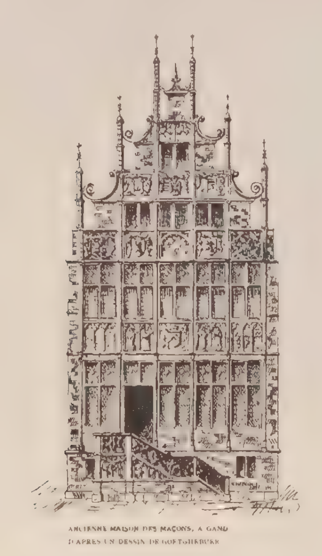
de clairevoies, on peut citer par opposition les humbles maisonnettes, qui formaient jadis la grande masse des logis gantois, surtout dans les faubourgs. Ils allongeaient à front de rue leurs murs longs et très bas, percés de deux croisées et d'une porte atteignant presque l'égoût d'un grand toit couvert de tuiles plates. Les chambres, ménagées dans la soupente, étaient éclairées par la profonde pénétration de hautes fenêtres-lucarnes à pignon.

Ajoutons qu'on voit à Gand, rue Haut-Port, plusieurs pignons dentelés à la manière brabançonne [2].

1. V. V. Vander Haegen, *Inventaire Archéol.*, n° 85.
2. V. P. Bergmans, n° 262, ibid. Il figure déjà sur une vue de Gand de 1534.
3. P. Claeys, ibid., n° 337.

1. V. ibid., n° 89.
2. Ce sont notamment la maison des Orfèvres (XV[e] siècle), et rue Haut-Port, *De Swarte Moor* et *De Groote Moor*, deux façades voisines presque identiques, en pierre blanche de Balegem, d'un grand caractère dans la fermeté de leurs lignes hardies, et de leurs formes carrément découpées. Elles sont du commencement du XVI[e] siècle ou de la fin du XV[e].

Au XVIe siècle se manifeste à Gand l'influence des Keldermans et des Waghemaker, les architectes de l'aile gothique de l'hôtel de ville, lesquels pourraient bien avoir collaboré à l'érection des nefs des églises de St-Bavon et de St-Michel, proches parentes de leur contemporaines anversoises.



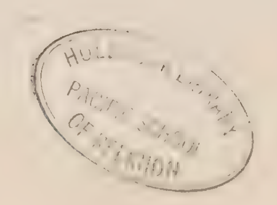
Ancienne maison des Maçons à Gand
d'après un dessin de Goetghebeur.

L'esprit brabançon se montre avec éclat dans la belle œuvre de Christophe Vanden Berghe, à savoir le pignon triomphal (ainsi l'a appelé Taine) de la maison des « *Francs Bateliers* », élevé en 1531. Ici apparaissent les plus brillants spécimens de ces sveltes et jolis pinacles interrompant, comme aux Dominicains d'Anvers, œuvre de D. de Waghemaker, les lignes sinueuses des rampants infléchis, qui s'élancent en trois bonds, d'étage en étage, par des courbes gracieuses qui se raccordent aux larmiers horizontaux. Ce pignon couronne dignement la plus merveilleuse des façades, ornée d'une plantureuse sculpture taillée dans la pierre dorée de Balegem. Il serait injuste d'oublier ici Mr E. Mortier, l'habile restaurateur de ce joyau.

Cette façade avait sa rivale comme richesse, mais apparemment d'un art bien inférieur, dans l'ancienne maison des *Maçons*, qui s'élevait rue Catalogne, et dont un dessin de Goetghebuer nous a gardé le souvenir.

L. Cloquet.

(A suivre).



Mélanges.

[illegible]

I. — Les visions d'Ézéchiel et de S. Jean.



[illegible]

[illegible] comme l'aspect d'un homme. Telle m'app[illegible] l'image de la gloire du Seigneur, et je vis et je tom[illegible]

[illegible], S. Jean dépeint ce qu'il a vu en [illegible]

« Je fus ravi en esprit, et je vis un trône placé [illegible] Le [illegible] semblable à un lion, le second à un veau, le troisième avait un visage comme celui de l'homme, tandis que le quatrième était semblable à l'aigle qui vole (¹). »

Ces deux visions, il est facile de s'en rendre compte, se ressemblent singulièrement et on retrouve en elles les mêmes éléments essentiels : le trône, celui qui siège sur le trône, enfin les quatre animaux. Ces derniers toutefois, on vient de le voir, ne sont pas conçus dans le même esprit chez les deux voyants. S. Jean, en outre, parle de quatre animaux différents, alors qu'Ézéchiel en énumère bien quatre à son tour, mais tous quatre ont l'aspect de l'homme et portent à la fois et chacun, la tête de celui-ci et en plus, celles du lion, du veau et de l'aigle (²).

Les ressemblances que nous venons de constater dans les récits d'Ézéchiel et de S. Jean furent promptement remarquées par les imagiers. Ils ne rendirent pas à toute les deux visions, à les

(¹) Apocalypse, IV, 2, 6. [illegible]

[illegible]

souder l'une à l'autre, au point de n'en faire qu'une seule et unique dans laquelle l'ordre fixé par Ezéchiel, quant aux animaux, fut généralement observé (1), pendant que, d'autre part, l'homme, le lion, le veau et l'aigle étaient représentés d'une façon conforme au récit de l'évangéliste.

C'est ainsi que nous les voyons figurés autour du Christ, car le Christ, d'un avis général, est bien le personnage mystérieux entrevu sur le trône et mentionné tout à la fois, par le prophète et par S. Jean.

Dans le monde des archéologues, cet ensemble iconographique se nomme le Christ en majesté ou parfois, le Christ et les évangélistes.

A dire vrai, ces appellations sont commodes, tout en présentant une part de vérité, notamment la première, puisqu'en réalité, le Christ siégeait au sein de la vision, dans une inexprimable splendeur ; mais si on consulte les commentaires écrits par les docteurs sur les révélations d'Ezéchiel et de S. Jean, on découvre rapidement que le sujet dont nous parlons a un tout autre empan et qu'il contient plus d'enseignements que les auteurs récents ne le laissent entrevoir.

En réalité, la vie du Christ est remplie de faits mystérieux et c'est précisément à ces faits pleins de mystère que font allusion les visions d'Ezéchiel et de Jean.

Dans le langage du Moyen-Age, on leur donne communément le nom de sacramenta : « Omnia opera Salvatoris nostri plena sunt sacramentis, écrit Bruno d'Asti, quidquid agit, figura et significatio est (2) ».

Mais que sont exactement ces sacramenta ? Hildebert du Mans nous l'enseigne : « Sciendum quoque est, ce sont ses expressions, quod Sacramentum appellatur in Sacra Scriptura res sacra et mystica, ut sacramentum Incarnationis (3) ». De son côté, Rupert de Deutz va compléter ces données et, le premier, nous fera connaître comment entre les animaux du prophète comme de l'évangéliste et les sacramenta en question, il y a relation de signe à chose signifiée. Voici son raisonnement :

« Hae quippe facies, il s'agit des animaux, non agnoscere haec sacramenta nescire christiano non licet, imo et quotidiana confessione ad illa respicere oportet, sicut in symbolo nobis apostolica traditio proponit. Praemisso namque « Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae, et in Jesum Christum Filium ejus unicum Dominum nostrum », sequuntur quatuor haec distincta sic : « Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus ex Maria Virgine » ; hoc est primum sacramentum vel facies prima ; « Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus, descendit ad inferna » ; hoc est facies secunda. « Tertia die resurrexit a mortuis » ; haec est tertia. « Ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris omnipotentis inde venturus est judicare vivos et mortuos » ; haec est facies quarta (1).

Nous sommes ici en pleine tradition ecclésiastique. D'autres preuves sont-elles nécessaires ? Bruno d'Asti raisonne sur la vision d'Ezéchiel ainsi qu'il suit :

« Ista quadrifaria similitudo Redemptorem nostrum significat, qui habuit similitudinem hominis, quia verus homo et in similitudinem hominum factus est et habitu inventus est homo. Habuit similitudinem vituli, quia erat sacerdotalis hostia, in cruce vitulus moriendo. Habuit similitudinem leonis, tertia die resurgendo de sepulchro, et corpus suum ut leo catulos rugitu vivificando. Habuit similitudinem aquilae, in caelos quadragesimo post resurrectionis diem ascendendo (2) ».

1. Toutefois l'aigle a changé de place et par symétrie fait pendant à l'homme.

2. Toutes les œuvres du Sauveur sont remplies de mystères, tout ce qu'il a fait est tout ensemble figure et réalité ; 2e sermon sur l'Ascension. Migne, CLXV, col. 1015.

3. On doit aussi savoir qu'on appelle sacramentum dans la Sainte Ecriture, une chose sacrée et mystique, telle l'Incarnation. *Tractatus theologicus*. Migne CLXXI, col. 1146.

1. Il n'est pas permis à un chrétien d'ignorer ces faces, de ne point connaître ces sacramenta ; bien plus, il doit les confesser journellement comme le lui propose la tradition apostolique. Après avoir énoncé : « Je crois en Dieu ... et en Jésus-Christ son Fils unique », ces quatre sacramenta se présentent nettement ainsi : « Qui a été conçu du St-Esprit, est né de la Vierge Marie », premier sacramentum ou première face ; « A souffert ..., est mort », seconde face ; « Est ressuscité le troisième jour », troisième face ; « Est monté aux cieux », quatrième face. Migne, CLXIX, lib. III, col. [illegible]. Les traductions du latin en français sont faites bien entendu pour le lecteur qui n'a pas l'usage de la première de ces deux langues. Dans le but d'éviter les notes interminables, elles seront abrégées ou plutôt réduites au rôle d'indications brèves mais suffisantes pour que l'article soit entièrement compris.

2. Cette quadruple ressemblance concerne le Rédempteur. Il a ressemblé à l'homme, car, de fait, il fut véritablement homme. Il a ressemblé au veau, il s'agit du vitulus rufus du Lévitique, car hostie Lui-même, il fut immolé sur la croix. En rendant la vie à son corps et en ressuscitant le troisième jour, il a ressemblé au lion, qui, par son rugissement rend la vie à sa progéniture. Il fut aigle en s'élevant au plus haut des cieux. Migne, tome CLXV, *Sententiae* lib. IV, ch. XII, col. [illegible]. L'analogie indiquée entre le Christ et le lion est tirée des Bestiaires si répandus au Moyen Age. Quand des données plus exactes sur l'histoire naturelle eurent remplacé celles qu'avaient fournies ces bestiaires, on s'abstint de représenter alors le Christ sous les traits des quatre animaux. Ce fut à la fois une inconséquence et une faute. Une inconséquence

Enfin Hildebert du Mans résumera cette doctrine de la façon la plus nette et la plus concise sous une forme métrique :

« Christus homo, Christus vitulus, Christus leo, Christus
Est avis, in Christo cuncta notare potes.
Est homo dum vivit, bos dum moritur, leo
Vero quando resurgit, avis quando superna petit (¹) ».

Ces interprétations du reste s'accordent avec les dires d'Ézéchiel. Rupert l'observe ainsi :

« Nam licet quatuor animalia dixerit, in primis tamen unum animal vult intelligi, quemadmodum longe infra cum dixisset : « Facies una cherubi et facies secunda facies hominis et in tertia facies bovis et in quarta facies aquilæ ; ipsum est, ait, animal quod videram juxta flumen Chobar (Ezech., X) » Animal unum unus est Jesus Christus, quatuor facies sive quatuor animalia, quatuor jam dicta [illegible] (²) ».

Les textes sont donc significatifs, le Christ est à la fois homme, veau, lion et aigle ; l'homme symbolise l'Incarnation ; le veau, la Passion ; le lion, la Résurrection ; enfin l'aigle, l'Ascension. Placé entre les quatre animaux, le Christ n'est à proprement parler, que le Rédempteur manifestant les quatre principaux faits de sa vie, sacramenta dont l'importance est si capitale que tout membre de l'humanité refusant d'y croire ne peut opérer son salut et que, sans leur aide, le monde ne peut être sauvé : « Hæc enim, écrit Rupert, necessario prædicabuntur et necessario sciuntur, quia sine istorum confessione non fit paradisus noster, sine istorum fide non salvatur mundus (¹) ».

Mais, répondra-t-on, l'homme, le veau, le lion et l'aigle ne sont-ils pas les symboles des évangélistes? Évidemment ; toutefois, ainsi que nous en avertit encore le docte fils de S. Benoît, cette figuration symbolique est secondaire : « Isti sunt quatuor evangelistæ qui secundarie animalia dicuntur. Nam prima quæ jam dicta sunt sacramenta, quatuor facies et animal unum est Jesus Christus (²) ».

Bien que les évangélistes aient fait connaître chacun les sacramenta du Christ, Matthieu a néanmoins parlé plus spécialement de sa naissance, Luc de son immolation, Marc de son triomphe sur la mort, Jean de son ascension ou mieux de sa divinité. On a donc fini par attribuer à chacun, le symbole spécifiant le sacramentum dont il s'est particulièrement occupé et, de la sorte, S. Matthieu, S. Luc, S. Marc, S. Jean furent à leur tour symbolisés par l'homme, le veau, le lion et l'aigle.

Allons plus loin et sous la conduite de l'abbé de Deutz, reconnaissons en outre, que Dieu seul a déterminé pareil fait : « Istos enim, je reproduis son texte, non hominis ordinatio sed Dei vocatio præparavit et quasi in speculis gratiæ, quatuor facies hujus prophetiæ veritatis in eos expressit (³). »

L'inscription suivante empruntée à un reliquaire célèbre conservé jadis dans l'abbaye de Vendôme, abonde dans ce sens :

« Bis duo symmistæ, tua pandunt tempora Christe (⁴) ».

En somme les évangélistes furent simplement des symmistæ, c'est-à-dire des initiés, des secrétaires qui écrivirent leurs évangiles sous l'inspiration du Ciel : « Non enim vos estis qui loquimini sed Spiritus Patris vestri qui loquitur in vobis (⁵) ».

d'abord puisqu'on maintenait pour les évangélistes un symbolisme qui n'était réellement qu'une extension de celui qui concernait directement l'Homme-Dieu, une faute, ensuite car la ressemblance du Christ avec l'homme et le vitulus cultus du Lévitique n'avait rien perdu de sa force et de sa valeur. Quant aux faces de l'aigle et du lion, bien qu'il fût impossible de les expliquer par toutes les données du bestiaire, on pouvait néanmoins les respecter. Comme l'aigle, en effet, le Christ s'est élevé au plus haut des cieux ; de plus, à l'exemple du lion qui triomphe de tous les animaux : « Leo fortissimus bestiarum qui ad nullius pavet occursum (Honorius d'Autun, Migne, col. [illegible]), le Christ a remporté la victoire sur tous les êtres, même sur la mort ; » Vicit leo de tribu Juda (Apoc., V, 5).

1. Le Christ est homme, veau, lion, aigle : homme dans sa vie, veau par la mort, lion quand il ressuscite, aigle quand il gagne les hauteurs du ciel. *De quatuor evangelistis*, Migne, ouvr. antérieurement cité.

2. Bien qu'il ait énuméré quatre animaux, Ézéchiel nous donne à entendre qu'il ne s'agit que d'un seul. En effet, après avoir parlé des quatre faces, il ajoute plus loin : « c'est le même animal que je vis près du fleuve Chobar. » Or, l'animal unique est Jésus-Christ et les quatre faces, c'est-à-dire les quatre animaux, sont les quatre [illegible] *In Matth.*, lib. [illegible] chaque évangéliste, puisque chacun d'eux traite des quatre sacramenta, tout en s'occupant spécialement de l'un de ces [illegible]

1. *In Apocalypsin*, col. 800. Migne, CLXVIII.

2. V. Migne, CLXVIII. *In Matth.*, col. 1311.

3. Ce n'est pas l'œuvre de l'homme mais la vocation de Dieu qui les a rendus tels et a fait connaître par ces miroirs de la grâce, les quatre faces de la lumière prophétique. *In Ezech.*, col. 1428, Migne, CLXVII.

4. Quatre secrétaires inspirés nous livrent ta vie, ô Christ !

5. Ce n'est pas vous qui parlez, mais l'Esprit du Père qui parle en vous (Math., X, 20). » Sur une miniature d'un évangéliaire de Trèves S. Marc est assisté par le Paraclet en personne. *Le Trésor de Trèves*, p. 21, ouvr. déjà cité.

Comme de très fidèles miroirs, ils ont donc reflété les lumières qui leur étaient données sur l'Incarnation, la Passion, la Résurrection et l'Ascension.

C'est ce que nous montre la remarquable couverture de l'évangéliaire de St-Emmeran de Ratisbonne ainsi que les miniatures de ce codex reproduites dans les planches III, IV et VI des Nouveaux Mélanges d'Archeologie [1].

Dans ces œuvres, les évangélistes représentés sous la forme humaine sont assis. Le Christ homme, veau, lion et aigle [2] semble leur dicter leurs évangiles et leur en placer le type sous les yeux.

Plus complètes que les autres, les miniatures de la planche VI, offrent sous chacun des animaux symboliques, une inscription métrique ne laissant aucun doute sur la personnalité qu'ils figurent : les voici dans l'ordre normal [3] :

« Prodit imago minor quod sit substantia major. »
(Math.)

« Agnus qui moritur, nova gratia Christus habetur. »
(Luc.)

« Ecce leo fortis transit discrimina mortis. » (Marc.)

« Maximus ecce gigans (sic) scandit super astra trium-
(phans. » (Joan) [4]

Pour n'omettre aucun détail et projeter plus de lumière sur cette poésie, il faut ajouter que, près de chaque animal, surgit une figurine ou un symbole résumant d'une façon brève mais saisissante, le sacramentum figuré par chacun d'eux.

Cette imagerie, peut être unique, est à la fois des plus remarquables et des plus curieuses. Près de l'homme, on voit Jésus couronné. Son diadème est certainement une allusion manifeste à son origine royale, comme l'affirme d'ailleurs l'inscription suivante empruntée à un manuscrit différent.

« Matheus (sic) ex regum docet ortum stemmate
[Christum [1] ».

Aux côtés du veau, l'Agneau de Dieu est représenté pendant que le Christ glorieux sort triomphant de son sépulcre [2], sous les regards du lion et monte au Ciel, aidé par la main de son Père, tout près de l'aigle, facies de l'Ascension.

Sur une plaque d'ivoire, couverture d'un évangéliaire appartenant à l'ancienne Abbaye d'Essen [3], les animaux semblent encore inspirer les évangélistes mais sans présenter à chacun le livre, type de son écrit.

A Aix-la-Chapelle [4], une autre plaque d'évangéliaire offre près de chaque animal, une figuration développée des quatre fameux sacramenta. Sommes nous ici en présence du Christ, des faits mystérieux de sa vie ou seulement des évangélistes ? Assurément, cette difficulté est peu commode à trancher. Tout ce que je puis me permettre de faire observer c'est que la littérature ecclesiastique qui s'étend si longuement et d'une façon si precise sur les symboles du Christ,

1. Cahier, Ivoires, miniatures émaux. *Nouv. Mélanges.*

2. Dans le fameux manuscrit de Niedermunster de Ratisbonne, les animaux surmontent les évangélistes. Les inscriptions qui accompagnent les premiers prouvent qu'ici on a encore sous les yeux, les symboles du Christ, homme, veau, lion, aigle. Voici celle de l'aigle : « In Christo completa est visio aquilæ ascendendo. » La vision de l'aigle se réalise par l'Ascension du Christ. Les autres inscriptions sont identiques à celle-ci, sauf de légères différences : elles ont trait à l'Incarnation, à la Passion, à la Résurrection.

3. L'ordre normal des animaux lorsqu'ils symbolisent le Christ ou les sacramenta devrait être celui-ci : homme, veau, lion et aigle. Précédemment nous avons vu qu'on a presqu'exclusivement suivi celui qu'Ezéchiel a fait connaître, tant fut grande son influence. Enfin la figuration des animaux est une composition tout occidentale ; elle paraît être d'origine italienne et se présente dès le Ve siècle, dans la mosaïque absidale de Ste Pudentienne à Rome.

4. Le premier vers est une allusion à l'union du Verbe et de la nature humaine. — L'agneau immolé est le Christ, la grâce de la nouvelle alliance. — Voici le puissant vainqueur de la mort. — Le géant incomparable s'élève glorieusement par delà les astres. Le Christ a souvent été assimilé à un géant ; cette figure a probablement son origine dans le verset 6 du psaume XVIII. Sa divinité, en effet, l'élevait infiniment au dessus du reste des mortels. Une telle façon d'envisager sa grandeur morale, a sans doute été la cause première de ces représentations dans lesquelles l'homme Dieu dépasse son entourage par sa taille gigantesque. (Voir le tympan de Vézelay. *Revue de l'Art chrétien* 1908, Ie livr., p. 10.) S'inspirant des textes les imagiers ont symbolisé à leur tour la grandeur morale du Rédempteur d'une façon toute sensible et matérielle.

1. Manuscrit d'Uota, abbesse du Niedermunster à Ratisbonne. *Nouv. Mélanges d'Archéologie.* Cahier. Curiosités mystérieuses p. 38 (S. Mathieu).

2. Cette imagerie remonte au IXe siècle. Nous avons en elle, évidemment, la plus ancienne représentation connue du Christ sortant triomphalement du sépulcre. Autre détail important, vu sa rareté et sa signification : le Christ est couronné. C'est une traduction par l'image d'un passage de S. Paul : « Il a été couronné d'honneur et de gloire à cause de la mort qu'il a soufferte » (Hebr., II, 9). D'ailleurs prêt à quitter cette terre pour regagner son royaume, Il porte déjà l'insigne manifeste de la royauté, car, suivant Rupert : « In illo diademate splendus et ex illo est diademate quantus sit agnoscendus. » Il doit être vu couronné et son diadème doit montrer à tous sa grandeur. Devançant les temps, le peintre nous Le montre tel que tous Le verrons un jour.

3. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, Ie livr., p. 41. Voir aussi la figure 115 du tome I de l'*Histoire de l'Art* dans ce dernier exemple, le geste fait par le symbole du Christ homme est absolument significatif.

4. *Die Kleinen Denkmäler Westfälische Kunst und der Kunsthistorischen Ausstellung zu Paderborn*, pl. 18.

de son Incarnation, de la Passion, de sa Résurrection, de son Ascension et qui regarde à juste titre, ces événements comme des faits dont la prédication et la connaissance s'imposent impérieusement, n'a pas pu ne pas exercer sur l'imagerie religieuse, une influence prépondérante.

Or, puisque les animaux symbolisent logiquement avant tout, le Christ et les sacramenta, alors qu'ils ne représentent les évangélistes que



Fig. 1. — Ivoire d'Essen, couverture d'Évangéliaire. Sous les formes symboliques de l'homme, du veau, du lion et de l'aigle, le Christ inspire les quatre évangélistes.

d'une façon secondaire, j'estime en conséquence, qu'on peut, quand on est en présence de l'homme, du veau, du lion et de l'aigle, supposer, à moins d'indices contraires évidents, qu'on a devant soi des figurations se rapportant plutôt au Rédempteur et aux sacramenta de sa vie, qu'à S. Matthieu, S. Marc, S. Luc et S. Jean.

C'est à mon avis ce qu'on est en droit de décider si les animaux et les évangélistes figurent à la fois dans un même ensemble iconographique [1] ou si les premiers ne soutiennent ni

1. Plaque supérieure de la couverture (ivoire) de l'évangéliaire de Tuotilo à S. Gall. *Histoire de l'Art*, André Michel, fig. 441, p. 826. — *Evangéliaire d'Essen*, déjà mentionné.

codices ni banderoles (1) et quand enfin, livres et banderoles n'offrent aux regards aucune inscription (2); cette liberté d'interprétation cessant naturellement lorsqu'apparaissent près des animaux, les noms des évangélistes ou toute allusion plausible à leur égard (3).

Dans la sculpture monumentale, les difficultés ne sont pas moindres.

Les visions d'Ezéchiel et de S. Jean semblent aussi se confondre sur les tympans de Vizille et de l'ancienne cathédrale de Maguelonne (4), attendu que les animaux cantonnant le Christ ont tout à la fois, la forme décrite par la seconde et sont rangés dans l'ordre assigné par la première.

A St-Trophime d'Arles (5), on peut mieux préciser.

Après avoir expliqué comment il faut entendre dans la vision d'Ezéchiel, les expressions « non revertebantur cum incederent » qui se rapportent aux quatre animaux, et avoir établi que ces paroles signifient que le Christ n'a pu naître, mourir, ressusciter et monter au Ciel qu'une seule et unique fois, à l'encontre des affirmations de l'hérésie, Rupert de Deutz cherche à mettre l'accord entre l'assertion du prophète et le passage relaté plus loin dans son récit : « Et animalia ibant et revertebantur in similitudinem fulguris coruscantis. »

1. Pupitre de Ste Radegonde, p. 150. *Mélanges d'Archéol.*, ouvr. cité plus haut. — Autels portatifs de Conques et de l'abbaye de Melk; Rohault de Fleury. *La Messe*, pl. CCCXLIV; pl. CCCXLVII. — Croix accompagnée des animaux symboliques, IXe siècle; les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon; Édouard Fleury.

2. Revers des tableaux de la vraie Croix de Trèves et de Metlach; Clemen, *Die rheinische*, ouvr. cité. — Émail de l'anc. collection Spitzer; fig. 458, p. 871, *Histoire de l'Art*, André Michel. — Peinture murale de St-Savin; planche, la palme; *La peinture décorative du XIe au XVIe siècle*, Gélis et Didot-Lafillée.

3. Manuscrit de Poitiers, voir note 2. — Les livres ou banderoles soutenus par les animaux ne constituent pas à eux seuls une indication suffisante pour faire reconnaître dans ces êtres symboliques, la figuration des évangélistes. La couverture d'évangéliaire de Ratisbonne, celle de Tuotilo à St-Gall, la pl. VI des *Nouv. Mél. d'Achéol.* et le manuscrit de Niedermunster, nous l'avons vu, en font foi. Dans ces œuvres, en effet, les animaux, tout pourvus qu'ils sont de rotuli ou de codices, symbolisent l'inspiration céleste, le Christ ou ses sacramenta. Ici évangélistes et animaux, sans faire double emploi, sont unis dans une même composition. Quand l'homme le lion, le veau, et l'aigle ont été représentés séparément, on leur a conservé leurs livres qui alors figurent soit le type de chaque évangile, soit l'inspiration du ciel ou encore les écrits qui attestent les sacramenta.

4. Révoil, *Architecture romane du midi de la France*, t. I, pl. XLVI.

5. *Même ouvr.*, t. II, pl. XLVII; pl. XLVIII.

Voici son raisonnement :

« Num idem affirmavit quod negavit? Non utique, sed diversi sunt modi reversionis. De duobus modis qui non revertuntur supra diximus, nunc dicere opportebat, quonam modo vel quibus modis revertantur. Primo fidelium neminem latet quod animalia hæc tunc reversura sint in similitudinem fulguris coruscantis, quando cum potestate magna et majestate veniet judicare mundum, quemadmodum dicit : « Sicut enim fulgur exit ab Oriente et paret usque ad Occidentem, ita erit adventus Filii hominis (Luc, XI; Math., XXIV) ». Tunc inquam, hæc animalia revertentur, tunc enim ad convincendum impios, et lætificandum pios, palam omnibus fiet quam vere unus idemque mediator Dei et hominum Christus, homo et vitulus et leo et aquila sit, id est, quam vere cum Deus esset, carnem assumpserit, et pro omni mundo passus sit, et resurrexerit atque in cœlum ascenderit (1) ».

La vision d'Ezéchiel, le passage de Rupert le prouve, peut donc figurer le Jugement dernier, et c'est évidemment le sens qu'ont entendu lui donner les imagiers d'Arles; la présence des élus et des réprouvés dans cette page d'iconographie, ne permet pas l'ombre d'une hésitation à ce sujet.

Nous est-il, par contre, permis de supposer que les tympans de Chartres (2), d'Angers, du Mans et de St-Loup de Naud (3) représentent de même la parousie? Après avoir fait observer que la figuration des vingt-quatre vieillards nous met en présence de la vision apocalyptique, j'ajouterai en plus, qu'on n'aperçoit dans ces sculptures, aucun détail permettant de supposer que telle a pu être la pensée de leurs auteurs.

Sommes-nous donc alors, ainsi qu'on l'a prétendu, devant une représentation conventionnelle de l'Ascension? Pareille supposition ne peut être acceptée, au moins pour Chartres, puis-

1. Le prophète ne nie-t-il pas ce qu'il a d'abord affirmé? Aucunement, mais il y a plusieurs façons de revenir il convient d'indiquer comment et dans quelles circonstances les animaux peuvent le faire. Nul fidèle ne peut ignorer qu'ils reviendront avec la rapidité fulgurante de l'éclair, quand le Christ viendra juger le monde conformément à ses propres paroles : « Comme l'éclair va de l'Orient à l'Occident, ainsi en sera-t il de l'avènement du Fils de l'homme. » Alors les animaux reviendront pour confondre les impies et réjouir les justes. Tous comprendront nettement comment le Christ est homme, veau, lion et aigle, Lui qui, étant véritablement Dieu, a pris chair, est mort pour le salut du monde, est ressuscité, puis monté au ciel. *In Ezech.* lib. I, chap. X, col. 1431, Migne, CLXVII.

2. C'est de la porte principale de la façade occidentale qu'il s'agit.

3. Dans les voussures de ce dernier portail on voit apparaître accidentellement au-dessus des sujets qui les garnissent, de petits dais. On voit là une des premières apparitions d'un motif ornemental qui va rapidement être employé systématiquement d'une façon aussi générale que persistante.

que déjà la porte droite de la façade occidentale en donne une figuration nette et plausible. D'autre part, les apôtres du portail principal de cette même façade, ceux du Mans, de St-Loup de Naud et ce qui en reste à Angers n'ont guère souci du Christ qui les domine. A l'accoutumee, quand les imagiers les font intervenir dans cette scène, les attitudes qu'ils leur impriment



Fig. 2. — Porte de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.

prouvent péremptoirement qu'ils y prennent une part effective et réelle ; pour le démontrer il suffit de considérer les Ascensions de Cahors et de Montceau l'étoile qui récemment encore paraissaient dans ce recueil (1).

Mais alors, quel parti adopter? Rappelons-nous ce qu'a dit Rupert des *sacramenta* et de leur importance, souvenons-nous de ses paroles : « Hæc enim necessario prædicabuntur et necessario scientur quia sine istorum confessione non fit paradisus noster, sine istorum fide non sal-

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1908, 1e livr., p. 38. — 2e livr., p. 79.

vatur mundus. » Pour que le monde soit sauvé, et c'est là le secret de la venue du Messie, le fruit merveilleux que doit produire la merveilleuse fleur de Jessé, il importe que les sacramenta de sa vie soient annoncés et prêchés au monde et fassent l'objet de sa foi.

C'est assurément cette prédication si importante que doivent représenter les Apôtres assis se parlant l'un à l'autre et paraissant se concerter entre eux. Ils sont véritablement les prédicateurs attitrés de la bonne nouvelle, des sacramenta, et, si je ne me fais illusion, il est même possible que leur groupe représente l'assemblée qu'ils tinrent avant de se séparer d'une façon définitive et dans laquelle, au dire de la tradition, chacun d'eux formula une phrase du symbole. Leur présence serait donc alors comme une figuration de la promulgation solennelle de la croyance catholique, des sacramenta, de l'Incarnation, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension symbolisés au-dessus de leurs têtes et autour de leur Maître, par les quatre animaux qui les figurent d'une façon majeure.

Remarquons aussi, afin de ne laisser dans l'ombre aucun détail, qu'à Chartres, nous avons quatorze personnages sur le linteau, ce qui laisse supposer qu'aux douze Apôtres, on a joint les deux évangélistes qui ne le furent point, mais qui contribuèrent aussi grandement qu'eux à répandre la doctrine de vie et de vérité.

C'est pour une raison analogue sans doute, qu'à St-Loup de Naud, on a placé S. Étienne (qu'on voulait honorer spécialement) au milieu des Apôtres. Il fut, en effet, de son côté, un prédicateur émérite du Christ et de ses sacramenta, car, d'après les Actes, il était impossible de résister à sa sagesse et à l'Esprit qui parlait en lui (1).

Enfin, terminons ces considérations en ajoutant que la présence des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse corrobore là où ils apparaissent, l'interprétation que je mets en avant, puisque d'après Anselme de Laon, et c'est la manière de voir presqu'unanime des docteurs, ils figurent la totalité des prédicateurs de l'ancienne loi et de la nouvelle (1).

Il nous reste maintenant à examiner une page iconographique reproduisant la vision de S. Jean d'une façon tout à fait insolite, mais aussi originale que digne de la plus grande attention : le portail de San Tomé de Soria (2).

Le Christ occupe toujours le centre de la composition, mais cette fois, Il est représenté dans le sein de son Père. On a donc dans cette œuvre comme la traduction en figures du fameux passage de l'évangile de S. Jean : « In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum. »

Or, de ce que le Fils est dans le sein du Père, il faut en déduire logiquement que nous sommes en face d'une scène qui se passe en dehors du temps. Toutefois, les plans divins arrêtés de toute éternité, avaient été dévoilés aux anges ; Dieu leur avait donné la connaissance des sacramenta de la vie du Christ, de sorte que ces faits mystérieux faisaient l'objet de leur vénération profonde et qu'ils contemplaient déjà dans le Rédempteur, l'homme, le veau, le lion et l'aigle.

C'est évidemment dans le but de rendre cette pensée toute théologique, qu'à Soria, les imagiers ont représenté les esprits célestes tenant respectueusement dans un voile (3), les animaux symbolisant les quatre faces, les quatre sacramenta majeurs de la vie du Christ, faits mystérieux qu'annonceront au cours des âges les vieillards de l'Apocalypse, ces hérauts de Dieu, et qui s'accompliront dans le temps, comme nous le montrent, du moins en partie, les scènes qui se développent sur les voussures du portail espagnol.

En avançant que les esprits célestes tiennent en mains les animaux symboliques, je manque un peu d'exactitude. En effet, l'ange qui devrait porter la face de l'Incarnation ne l'a pas en

(1) *Actes*, VI, 10, 14 ; VII, 52. L'église de Naud devait soit posséder une relique considérable de ce saint, soit dépendre d'un chapitre qui l'honorait spécialement et qui avait droit de présentation à la cure de Naud.

(1) *Bruno, In Joa.* Migne, CLXV, col. 1517.

(2) Ce portail est reproduit à la page 261 de l'*Histoire de l'Art*, Tome II, André Michel.

(3) Au Moyen âge, lorsqu'une chose sainte ou un objet sacré était remis entre les mains d'une personne ou pris par elle, celle-ci interposait respectueusement entre eux et ses mains, un voile afin d'éviter le contact direct avec l'objet qu'elle tenait. Ainsi dans les figurations de la Présentation au Temple, Siméon reçoit presque toujours dans ses bras recouverts d'un voile, l'enfant Jésus. Actuel [illegible] qui sert pour tenir l'ostensoir est un vestige toujours actuel d'un usage aussi recommandable que digne d'éloges.

main et ne présente qu'un livre. La raison de cette particularité peut d'ailleurs parfaitement se saisir. Le Verbe, nous le savons, est déjà représenté dans le sein du Père sous la forme humaine. Il était donc absolument superflu de [illegible] de le placer entre les mains d'un ange ainsi qu'on l'a fait pour les trois autres faces du Christ.

Lorsqu'on examine cette composition, il est impossible aussi de ne point songer à Ézéchiel voyant sur la ressemblance d'un trône, comme la ressemblance d'un homme et au commentaire que nous donne de ce passage Rupert de Deutz :

« Quasi aspectus, [illegible] in illa similitudine throni [illegible] quasi aspectus hominis [illegible] Vidimus quia [illegible] »

A Soria le trône est remplacé par le Père en personne, le Fils siège dans le sein paternel, sous la forme humaine qu'Il revêtira dans la suite et qui Lui appartient en propre tandis que les autres faces qui ne Lui sont applicables que par analogie et par convention symbolique, sont seulement placées dans les mains des anges.

Ensuite, autant par tradition que par [illegible] l'esprit [illegible] qui doit porter la face de l'homme a été maintenu et comme on ne pouvait alors lui enlever entièrement tout rôle, on a remplacé le symbole de l'Incarnation par un livre, objet moins vénérable et moins sacré qu'il tient à main nue, pendant que les faces du veau, du lion et de l'aigle qui sont le Christ, sont portées dans des voiles avec l'infini respect qui leur est dû (1).

En dernier lieu, autant que la figure de l'histoire de l'Art permet de l'apprécier, la Vierge est représentée à gauche du tympan de Soria. Après avoir rendu plastiquement le passage du symbole : « natum ante omnia sæcula », cette imagerie fait donc une allusion évidente à la filiation du Rédempteur selon la chair et à ces autres paroles de la même confession de foi : « Et incarnatus est de Spiritu sancto, natus ex Maria Virgine. » La Mère prend ainsi place aux côtés du Père dans le dessein de nous renseigner à fond sur la personne du Christ et de montrer ostensiblement qu'à la nature divine, Il a joint la nature humaine, étant ainsi tout à la fois homme et Dieu.

Que d'aperçus mystiques et d'enseignements profonds nous fournit le portail espagnol (1) ! En vérité, parmi toutes les compositions consacrées à la représentation des visions que nous étudions, il est impossible d'en découvrir une plus originale, plus savante et plus digne de fixer l'attention. La vision de S. Jean, le commencement de son évangile, les souvenirs d'Ézéchiel et le symbole des apôtres s'y trouvent combinés et unis dans une synthèse harmonieuse et pleine de grandeur. Certes, l'auteur de cette page iconographique était à la fois, un artiste de marque, un penseur émérite et un théologien consommé.

Mais il convient de résumer brièvement toutes ces pages.

L'homme, le lion, le veau, l'aigle, contrairement à ce qui se dit, ne symbolisent pas nécessairement les évangélistes, bien plus, en réalité, ils ne se rapportent à eux que d'une façon secondaire.

Parfois, ils figurent l'inspiration manifeste du Ciel et presque toujours, en pareil cas, ils sont munis d'un écrit, codex ou banderole, type évident de chaque évangile.

Rassemblés autour du Christ, ils forment avec Lui, un ensemble qui peut s'appeler la plupart du temps : le Christ homme, veau, lion et aigle, le Christ et les principaux faits mystérieux de sa vie.

A Soria, ils indiquent qu'avant de se réaliser dans le temps, l'Incarnation, la Passion, la Résurrection et l'Ascension du Rédempteur furent l'objet de la connaissance et de la vénération des milices angéliques ; car, ainsi que les hommes,

(1) [illegible]

(1) Le personnage de droite qui fait pendant à la Vierge sur le tympan [illegible] Histoire de l'Art représente [illegible] S. Joseph [illegible] la Vierge Marie.

les anges croient et ont cru avant eux en Dieu le Père et en Jésus-Christ, Fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles ; qui s'est incarné en prenant un corps dans le sein de la Vierge Marie ; qui a souffert pour nous sous Ponce-Pilate et a été enseveli ; qui est ressuscité le troisième jour; puis est monté au Ciel d'où Il viendra de nouveau, plein de gloire, pour juger les vivants et les morts.

En dernier lieu, ils symbolisent le Jugement dernier auquel il vient d'être fait allusion, le jour suprême où le Christ se manifestera et s'affirmera avec une force irrésistible, puis opérera une séparation définitive, éternelle, entre les croyants et les impies, entre ceux qui l'ont honoré avec foi dans ses sacramenta et ceux qui les ont imprudemment méprisés.

Si difficile, si compliquée que soit la question iconographique relative aux visions d'Ezéchiel et de S. Jean, on peut donc néanmoins avec quelque peu d'attention et de réflexion, en préciser souvent les différentes et multiples applications.

II. — La vision d'Isaïe

CETTE vision très importante de son côté et que les docteurs ont également commentée longuement, n'a par contre jamais été aussi fréquemment représentée que les visions précédentes.

Il est indispensable d'en donner dès l'abord un aperçu succinct pour l'intelligence des développements auxquels le récit du prophète va donner lieu.

« Dans l'année de la mort du roi Ozias, je vis le Seigneur sur un trône élevé. Deux Séraphins étaient debout au-dessus du trône : ils avaient six ailes ; deux voilaient leurs visages, deux recouvraient leurs pieds et deux leur servaient pour voler. Ils se criaient l'un à l'autre : Saint, Saint, Saint, le Seigneur, le Dieu des armées, toute la terre est remplie de sa gloire. A leur voix, les portes du temple s'ébranlèrent et le temple fut rempli de fumée (1). »

La vision d'Isaïe ainsi connue, passons aux commentaires des docteurs et voyons quelles lumières on peut en tirer pour expliquer la pensée des artistes qui ont tenté d'exprimer dans leurs œuvres, les merveilles entrevues par le prophète.

A entendre S. Pierre Damien, les deux Séraphins que vit Isaïe seraient le symbole des deux catégories de créatures qui sont appelées à louer le Seigneur : l'ange et l'homme.

Il donne ensuite des nombreuses ailes qui leur servent pour s'élever vers Dieu, une interprétation raffinée et fort subtile. La première aile des anges est la dignité de leur nature ; la seconde, la grâce de leur confirmation dans leur état bienheureux ; la troisième, leur amour sans borne pour leur Créateur ; la quatrième, leur contemplation incessante de la divinité ; la cinquième, la joie que la Rédemption de l'humanité leur cause ; enfin la sixième, l'allégresse que leur fait éprouver la restauration de la Cité céleste.

Sans égaler celles de l'ange, les ailes de l'homme n'en sont pas moins des ailes. L'amertume du cœur qui revient à Dieu forme la première ; la seconde, l'aveu du repentir ; puis, l'espérance, ensuite, la crainte, après, l'humilité et finalement la charité constituent les autres (1).

Quelle que soit l'ingéniosité de l'interprétation de S. Pierre Damien, il faut convenir que si elle ne manque pas de valeur sous le rapport du symbolisme, elle est à peu près irréalisable dans le domaine de l'imagerie sans de nombreuses inscriptions.

Par contre, celles de l'abbé de Deutz, tout en ne lui demeurant pas inférieures comme spéculations, sont au point de vue de l'Art, d'une application plus facile.

En premier lieu Rupert voit dans la vision d'Isaïe, l'image de l'Ascension et de l'aveuglement des Juifs :

« Sic enim futurum erat, écrit-il, et sic factum est, quemadmodum hæc sacra prænotavit prophetia. Sedente Domino super solium excelsum et elevatum, id est, postquam Dominus Dei Filius, ascendit in cœlum, et sedet a dextris Dei quod nimirum solium est excelsum (2) ».

1. Isaïe, VI, 1. 2. 3. 4. *L'Histoire de l'Art* tant de fois citée dans ses pages, renferme, Tome I, page 214, une représentation de cette vision. On y voit indépendamment du Christ et des deux Séraphins, le prophète lui-même et l'ange qui purifie ses lèvres.

1. *Sermo de S. Michaele*. Migne, CXLIV, col. 701

2. *De glorific. S. Trinitatis*, ch XVIII, col. 190. Migne, CLXIX. Ainsi en est-il comme l'a prédit la prophétie. Le Seigneur assis sur un trône élevé, est le Fils de Dieu, qui, après être monté au Ciel, a été placé à la droite de son Père, et quel trône est plus élevé ?

« Seraphim stabant super illud... et clamabant alter ad alterum : « Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, plena est omnis terra gloria ejus (Isa., VI) ». Igitur ille habitus sedentis Domini circumstantibus officialibus vel administris spiritibus sanctis (qui in hoc solo Scripturæ loco inveniuntur appellati Seraphim) mystice prædicat istam clarificationem Filii Dei qua peracta, prædicantibus ministris ejus per totum orbem fidem Sanctæ Trinitatis et hoc modo clamantibus Seraphim : « Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth », impleta est domus fumo, quo, jam dictum est, excæcavit Judæorum oculos [1]. »

En second lieu, le savant moine de Deutz regarde les deux Séraphins entrevus par le prophète, comme l'image des deux Testaments qui nous apprennent tout ce qu'il importe de connaître et d'enseigner sur la Trinité, le Christ et ses sacramenta :

« Plurima quippe illorum libri, Rupert fait allusion aux prophètes, testimonia Trinitatis Evangelio Christi conferunt. Unde hæc duo Testamenta recte per duo Seraphim significantur in Isaia, quorum est ille clamor : Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt cœli et terra gloria tua (Is., VI) [2] ».

Que ces interprétations ne nous surprennent pas ! Les docteurs catholiques, et la raison la plus saine dirigeait leurs vues, ne pouvaient se résoudre à considérer les visions célestes comme de simples faits, des spectacles éblouissants, prodigieux, propres à satisfaire la curiosité humaine et à la jeter dans la stupéfaction et le vertige. A leurs yeux, Dieu, si je puis et ose m'exprimer ainsi, ne peut être comme une sorte de montreur de lanterne magique. Les visions qu'Il accorde sont à la fois figures et réalités, symboles et vérités ; sous le voile des images se trouve toujours un sens profond, un enseignement puissant dont le but manifeste est l'instruction et le perfectionnement moral de l'homme.

De cette réflection si juste et si vraie, sortent comme d'un germe d'une inépuisable fécondité, tous les commentaires de la littérature ecclésiastique.

Comment s'étonner alors si cette dernière a trouvé plein crédit auprès des imagiers dont toutes les œuvres n'étaient à proprement parler, que la reproduction par l'image de la croyance catholique ? C'est donc sans surprise qu'on retrouve dans leur créations, la trace d'une influence si légitime et si indispensable ; dans le cas présent, nous allons constater qu'ils furent encore guidés par les spéculations ingénieuses des docteurs.

Une œuvre de sculpture barbare, remontant au VIIIe siècle, la face antérieure de l'autel de Cividale-en-Frioul [1], va d'abord retenir notre attention. Dans une auréole feuillagée, souvenir probable de la couronne de laurier [2] que Rome posait sur le front des triomphateurs, le Christ vainqueur de la mort s'élève vers le Ciel. Quatre anges la supportent pendant que, de la main, le Père semble l'attirer à Lui [3] ou peut-être,car la grossiéreté de la sculpture permet le doute, répandre la bénédiction sur le Fils, objet de ses éternelles complaisances. Revêtu de l'aube et de l'étole, car Il est prêtre pour l'éternité selon l'ordre de Melchisédech [4], le Christ est accom-

1. *In Joan.*, lib. X, col. 671. Migne même tome. Cette attitude du Christ assis sur un trône et assisté par les esprits célestes qui portent dans ce seul passage de l'Ecriture, le nom de Séraphins, signifie d'une façon mystique, la glorification du Seigneur ; puis l'Ascension terminée,la foi en la Ste Trinité répandue dans le monde entier par le ministère des disciples du Christ, nouveaux Séraphins ; les Juifs restant dans l'aveuglement engendré par leur incrédulité.

2. *De divinis officiis.* Migne, CLXX, ch. XV, col. 307. Rupert interprète de même les deux Chérubins placés de chaque côté de l'Arche d'Alliance, d'où il suit qu'on peut appliquer aux Séraphins tout ce qu'il enseigne sur les premiers : « Mystice duo Testamenta sunt mediatori Dei et hominum Christo concorditer perhibentia testimonium, écrit-il... quidquid est de verbo Dei, quidquid sciri vel prædicari opportet de incarnatione,de vera divinitate et humanitate Filii Dei, duobus ita continentur Testamentis, ut extra hæc nihil annuntiari debet aut credi. *De Trinit.*, lib. III, col. 1153. D'une façon mystique, ils sont les deux Testaments qui donnent sur le Christ un témoignage concordant... Tout ce qu'il importe de savoir et d'enseigner sur le Fils de Dieu, sa divinité véritable et son humanité est tellement consigné en eux, qu'en dehors d'eux, on ne doit rien enseigner ni croire.

1. L'*Histoire de l'Art*, ouvr. déjà cité, en donne une reproduction fig. 183, p. 387, tome I.

2. Nous avons ici, mais agrandie jusqu'au point d'entourer la personne entière, la couronne de laurier figurée si souvent autour de la croix ou du chrisme; voir *Hist. de l'Art*, t. I, les fig. 182 et 446. Dans ce dernier exemple, la couronne est tenue par le Père au-dessus du Christ en croix. La signification de cette couronne est donnée dans la note 20 de ce travail.

3. Ce fait se présente fréquemment en matière d'iconographie; souvent le Père saisit le Fils par la main. L'Ascension du manuscrit d'Uota, abbesse du Niedermunster dont il a déjà été question, nous montre le Père soulevant son Fils par le cercle circonscrivant le nimbe de sa tête; *Nouv. Mélanges d'Arch.*, maintes fois cité, p. 48 (S. Jean).

4. Ps. CIX. 5 Rupert donne de l'aube portée par le Christ l'explication suivante : « In vestitu poderis, quæ vestis est sacerdotalis, dignitatem vel officium sacerdotii, quia sacerdos vel pontifex noster ipse est, de quo apostolus : « Habentes ergo, inquit, pontificem magnum qui penetravit cœlos, Jesum Filium Dei... Hebr., IV ». *Comment. in Apoc.* lib. I, ch. I. Il est revêtu de l'aube talaire, car c'est le vêtement du prêtre, marque de sa dignité et de son office. En effet, Il est notre prêtre, notre pontife suivant ces paroles de l'Apôtre : Vous avez un grand pontife qui a pénétré dans les cieux, Jésus Fils de Dieu.

pagné par deux Séraphins. Ici, le doute n'est pas possible, nous sommes réellement en présence de l'Ascension. Non seulement on l'a représentée selon certaines données fréquemment adoptées, mais, de plus, on y a joint les éléments de la vision d'Isaïe qui la symbolisent.

Nous retrouvons également le même sujet sur une plaque en ivoire recouvrant un évangéliaire d'Augsbourg ([1]). Cette fois la scène est moins conventionnelle et plus complète que dans l'exemple précédent ; elle comprend la Vierge et les onze apôtres, car Judas, le traître, est mort et S. Mathias ne l'a pas encore remplacé dans le collège apostolique. On y remarque en plus, les anges annonçant aux Apôtres que Jésus va les précéder en Galilée. Quant aux Séraphins, ils sont représentés dans la bordure, à la hauteur même du Christ.

Enfin, nous voyons le Rédempteur et ces esprits célestes figurés sur le tympan d'une porte romane de Notre-Dame du Port à Clermont. A première vue, la simplicité de cette scène permettrait de supposer qu'ici, les deux Séraphins symbolisent les deux Testaments qui nous donnent du Christ une connaissance complète, mais le veau et le lion sculptés aux pieds de Jésus, à moins qu'on ne les regarde comme un remplissage sans but et sans portée, comme un détail de sculpture propre à constituer un soubassement convenable pour le trône du Christ, ne permettent guère une telle interprétation. Nous sommes donc encore une fois de plus devant l'Ascension. D'autre part, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au temple et le Baptême du Christ sont assurément des faits qui se rapportent à la face de l'homme. Cette face et celle de l'aigle par l'Ascension, occupent dans cette imagerie une part non seulement prépondérante mais exclusive, sans qu'une sculpture, quelle qu'elle soit, rappelle la Passion et la Résurrection. L'imagier, se souvenant que la face de l'homme et celle de l'aigle auxquelles il avait tant accordé, ne constituent pas, à elles seules, le Rédempteur tout entier, a voulu finalement réparer son omission en introduisant dans sa composition le veau et le lion, symboles attitrés de la Mort et de la Résurrection glorieuse du Sauveur.

1. *Hist. de l'Art*, tom. I, fig. 447, p. 834.

Avec cette interprétation, le veau et le lion ne sont plus des hors-d'œuvre sans relation avec les figures qu'ils accompagnent ; ils deviennent une part constitutive de l'ensemble auquel ils appartiennent et qui embrasse ainsi, la totalité de la vie du Christ.



Fig. 3. — Porte de Notre-Dame du Port à Clermont.

Le Sacramentaire de Drogon nous offre par contre, une figuration de la vision d'Isaïe pouvant s'interpréter parfaitement suivant la deuxième explication que Rupert donne du récit prophétique ([1]). En dernier lieu on peut envisager de même, le tympan de Perrecy-lez-Forges. Cette

1. Voir la planche V du t. I de l'*Hist. de l'Art.* Indépendamment

imagerie présente deux Séraphins de la plus belle allure ; en toute vérité, parmi les rares figurations de la vision d'Isaïe que le Moyen-Age nous a laissées, il est réellement impossible d'en rencontrer un type plus noble et plus remarquable.

III. — Les visions d'Ezéchiel, de S. Jean et d'Isaïe groupées dans un ensemble unique.

PRÉCÉDEMMENT nous avons constaté que les visions d'Ezéchiel et de S. Jean avaient été unies l'une à l'autre de manière à ne former ainsi, à elles deux, qu'une seule et même scène ; il nous reste présentement à montrer qu'elles ont été de même combinées avec celle d'Isaïe et qu'il en résulte un ensemble constituant un enseignement aussi complet qu'instructif.

C'est une composition de ce genre qui remplit le tympan de la porte occidentale de Semur-en-Brionnais. Il offre aux regards le Christ entouré des quatre animaux et des deux Séraphins, c'est-à-dire, le Christ et ses quatre faces annoncées et exaltées par les deux Testaments (1).

Le tympan admirable de la porte de Moissac présente à l'œil émerveillé, une scène d'une inspiration absolument identique. Indépendamment du Christ, des quatre animaux et des deux Séraphins (2), nous avons en plus, les vingt-quatre vieillards de la vision apocalyptique et, de la sorte, ce vaste et splendide ensemble iconogra-

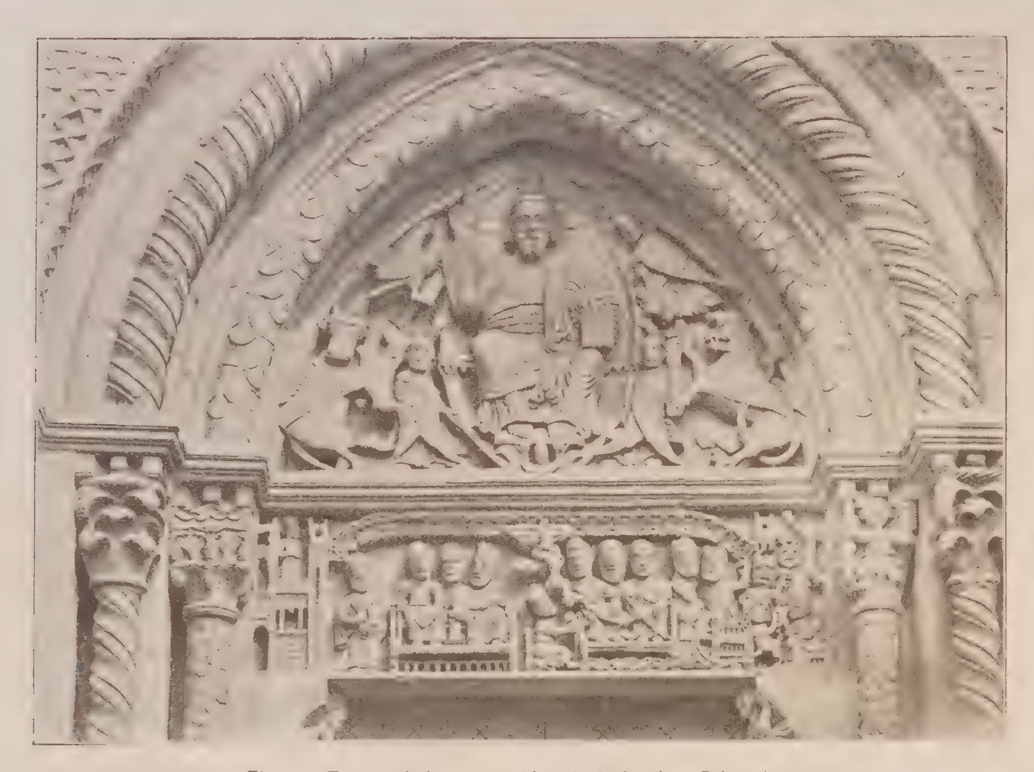


Fig. 4. — Tympan de la porte occidentale de Semur-en-Brionnais.

du Christ et des deux Séraphins, cette miniature comprend les personnifications de la Terre et de l'Océan, car le monde entier est rempli de la gloire du Seigneur. L'auteur de cette composition a représenté sur les ailes des esprits célestes, les yeux innombrables dont parle le prophète ; ces yeux symbolisent, au dire de Rupert, la clarté resplendissante que revêt pour les fidèles, tout ce qui dans l'un et l'autre Testament, se rapporte à la personne du Christ. *De Trinitate et oper. ejus.* Migne, CLXVII, col. 1454.

1. *Revue de l'Art chr.*, 1908, 1e livr., p. 23, fig. 117. Aucun détail dans ce tympan ne peut détourner de cette interprétation.

2. Il n'y a pas de doute possible sur pareille identification, car chacun des anges a deux ailes recouvrant toute la partie supérieure du corps. Les banderoles qu'ils portent devaient présenter autrefois les paroles du célèbre trisagion tracées au pinceau.

phique emprunte les éléments dont il est composé, aux visions d'Ezéchiel, de S. Jean et d'Isaïe. A la dernière appartiennent en propre les deux Séraphins ; les vieillards, l'homme, le veau, le lion et l'aigle sont tirés de la deuxième ; enfin l'ordre imposé aux animaux est celui qu'énumère Ezéchiel. Les sculptures de Moissac ont donc de la façon la plus nette, la même signification que celles de Semur-en-Brionnais, la présence des vingt-quatre vieillards qui figurent les hérauts de Dieu ne faisant que renforcer et compléter les pensers suscités par les deux esprits célestes. Séraphins et vieillards, Testaments et prédicateurs annoncent de concert la doctrine du Fils de Dieu, sa Naissance, sa Mort, sa Résurrection et sa glorieuse Ascension. Cette œuvre magistrale, digne d'admiration à tous points de vue, appartenait à l'un des plus célèbres monastères de l'ordre de Cluny.

Enfin, chose étonnante ! une œuvre minuscule en comparaison de celle que nous venons de quitter, la couverture supérieure de l'évangéliaire de Tuotilo à St-Gall (1), va nous présenter un ensemble iconographique aussi complet et aussi fécond en aperçus que le tympan de Moissac. La matière employée cette fois, est l'ivoire. Au Christ, aux quatre faces (2), aux deux Séraphins, dignes rivaux des Séraphins de Perrecy-les-Forges, viennent s'ajouter les évangélistes qui sont assis, puis les figures personnifiées de la Terre, de l'Océan, du Soleil, de la Lune, enfin six figurations conventionnelles d'édifices (3). Cette composition si compliquée doit se comprendre ainsi : le Christ alpha et oméga (4), commencement et fin de toutes choses, qui gouverne la machine trine du monde, que la Terre, l'Océan et les astres honorent, annoncent et chantent (5), est homme, veau, lion, aigle. Il s'est incarné ; Il a souffert la mort et, après en avoir triomphé par sa Résurrection, Il s'est élevé dans les cieux. Ces lumières nous sont communiquées par l'Ancien Testament et par le Nouveau, surtout par Matthieu, Luc, Marc et Jean. Une fois l'Ascension opérée, et nous en avons la représentation sous les yeux (1), les disciples de Jésus ont prêché sa doctrine dans le monde entier et fondé l'Eglise (2). Le bénédictin Tuotilo a donc su condenser sur une surface de dimensions restreintes, une richesse d'images et une richesse de pensées littéralement remarquables. Toute petite qu'elle soit, son œuvre est cependant si parfaitement conçue, qu'elle nous transmet un enseignement aussi complet que les pages les plus compliquées de l'iconographie monumentale. Pour atteindre pareil résultat, il fallait un homme d'une habilité consommée et d'un savoir éminent et tel fut en son temps, l'humble moine de l'Abbaye de St-Gall.

La figuration de la vision d'Isaïe, comme les représentations des visions d'Ezéchiel et de S. Jean, présente, ainsi que nous venons de nous en rendre compte, de sérieuses difficultés, lorsqu'il s'agit d'en découvrir le sens précis et formel (3).

1. A titre de renseignement, recourir à la note 23 de cette étude.

2. Sur cet ivoire, l'aigle a pris la place de l'homme et l'homme celle de l'aigle. Il en est de même au tympan de Semur-en-Brionnais.

3. Ce sont là des figurations d'églises dont la raison d'être sera expliquée plus bas. On les a abondamment représentées sous la forme de tours suivant une méthode qui n'est pas rare. Le clocher d'ailleurs n'est-il pas la portion de l'église la plus élevée et qui la signale entre toutes ? Puisqu'on voulait figurer la partie pour le tout, ce choix ne pouvait être plus heureux.

4. Ces deux lettres de l'alphabet grec sont placées de chaque côté du Christ.

5. La liturgie a inspiré l'imagier. Nous voyons ici la Terre, l'Océan, les astres remplir le rôle que leur prête l'hymne de Matines dans l'office de la Vierge : c'est la même pensée rendue d'une façon differente, c'est-à-dire par l'image :

« Quem terra, pontus, sidera
Colunt, adorant, prædicant
Trinam regentem machinam
Claustrum Mariæ bajulat ».

Nous avons déjà aperçu la Terre et l'Océan sur la miniature du Sacramentaire de Drogon. Le petit personnage qui soutient à Semur l'escabeau qui supporte les pieds du Christ, pourrait bien être une personnification du monde en général.

1. Cette interprétation s'impose. D'abord les Séraphins la préconisent, puis, l'Assomption de Marie qui orne l'autre couverture du même évangéliaire, n'a-t-elle pas été choisie dans le but d'en faire le pendant de l'Ascension de Jésus ?

2. Nous devrions avoir ici sept églises comme l'exige l'Apocalypse mais l'espace n'a permis d'en figurer que six. Ainsi en va-t-il souvent du nombre des Apôtres ; suivant que la place le permet, leur représentation est plus ou moins complète. Ces édifices, suivant les commentaires, signifient l'universalité de l'Église, car, avance Rupert : « In medio septem ecclesiarum, sive in medio unius universalis ecclesiæ. » *In apoc.*, Migne, ouvr. cit. Bruno d'Asti pense de même : « Sed quid per septem sportas, dit-il, nisi septem ecclesiæ significantur, per quas omnes ecclesiæ intelliguntur ? » *Comment. in Matth.* Migne, CLXV. Nous sommes donc bien en présence de l'église universelle, de la propagation de la foi opérée dans le monde entier par les Apôtres.

3. L'ensemble formé par le Christ et les quatre animaux, en raison des observations consignées dans cette étude ne peut, la plupart du temps, indiquer à lui seul, la signification réelle qu'ont entendu lui donner les imagiers. Presque toujours, ce sont les détails accessoires accompagnant cette imagerie qui en déterminent le véritable sens.

Ainsi en est-il de même des combinaisons dans lesquelles toutes trois sont réunies et forment un seul et unique ensemble. Nous avons essayé de montrer que les questions soulevées par elles ne sont cependant pas toujours insolubles. Puissent ces pages avoir répandu sur de si complexes problèmes, quelque lumière et quelque clarté.

Paul MAYEUR.

L'Iconographie du jugement particulier.

OTRE collaborateur M. Germain de Maidy observait récemment ([1]), que le dogme du Jugement particulier n'a jamais été traduit dans les arts plastiques. Il se trompait peut-être : car, d'après M. A. de Loisne, c'est le sujet qu'il faut lire dans le grand bas-relief en pierre de Tournai (1 m, 70 sur 1m,31), conservé au musée d'Arras et provenant de l'ancien cimetière de Saint-Nicaise. On y voit le jugement particulier d'un bourgeois d'Arras et des siens ([2]).

Le Juge suprême figure, assis sur l'arc-en-ciel, dans l'attitude typique usitée dans la figuration du Jugement dernier, accosté de S. Jean-Baptiste et de la Vierge Marie et escorté d'anges, porte-phylactères, le tout d'une facture bien tournaisienne. A terre sont agenouillés Hue Wallois, son frère Jacques et ses douze fils, d'autre part son épouse et ses deux filles. Au centre trois âmes, sous la forme de petits corps nus dans une attitude suppliante, comparaissent aux pieds du Christ.

Ce curieux thème iconographique n'est pas du tout isolé. Les ateliers de Tournai ont produit, comme nous l'avons fait connaître, une multitude de monuments funéraires, dont plusieurs offraient le thème qui nous occupe, plus ou moins complet. Ainsi nous avons décrit en 1889 ([3]) le beau mausolée de Jehan de Melun et de son épouse (XVe siècle) qui existait dans l'ancienne église d'Antoing ([4]). Il était en forme d'arcosolium, abritant un cenotaphe. Aux deux parois latérales, des dais abritaient des sculptures : d'un côté, le Christ du jugement, pareil à celui d'Arras qui nous occupe, assis sur l'arc-en-ciel, aux extrémités portées par les anges sonnant de la trompette ; de l'autre, le visage de la Mère de Dieu et du Précurseur; donc tout le thème du Jugement particulier, sauf les âmes. Mais celles-ci sont figurées sur deux tombeaux de la même école que j'ai décrits naguère ([1]), et qu'on conserve parmi les ruines de l'abbaye de Cambron. L'âme du défunt est d'une part représentée sous la forme d'un petit corps nu, porté dans le giron d'Abraham, d'autre part enlevé par des anges dans une draperie. Réunissons les deux figurations et nous avons au complet le remarquable tableau d'Arras, que M. de Loisne rapproche avec raison du Jugement dernier de Beaune, chef-d'œuvre de l'art flamand.

L. CLOQUET.

1. *Bull. d'Antiquaires de France*, 1907, p. 341, note 4.
2. V. *Antiquaires de France*, Bull. 3e trim. 1908, p. 213.
3. *Etudes de l'art à Tournai*, T. I, p. 113.
4. Ces sculptures sont devenues la propriété du prince de Ligne.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 264.

Sculpture romane.

N sait que la sculpture romane, si décorative et si stylisée, offre généralement des thèmes empruntés aux vestiges romains, aux ivoires et aux tissus d'Orient, aux ornements goths ; c'est un art tout en symboles et en formules. Cependant, en cela l'on voit poindre l'aurore de l'art sincère des gothiques, de cet art original et vivant qui puise directement dans la nature. On a fait ressortir ce qu'il y a de vivant et de caractérisé dans les visages des statues anciennes de Chartres. Ce qui est peu cité, ce sont des exemples de sculpteurs romans constituant des emprunts faits de toute pièce à la nature.

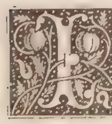
On en peut citer cependant et nous n'en connaissons pas de plus superbe, que l'émouvante figure de femme en proie aux bêtes d'enfer et se tordant de douleur sous leur étreinte, qui figure sur un des pilastres d'un portail de Charlieu et représente la luxure. C'est plus vivant et plus dramatique que le fameux Laocoon. M. le commandant Lefebvre de Noëttes vient de signaler d'autres spécimens, d'un caractère plutôt amusant, dans le portail de la même région : ce sont, intercalés parmi des effigies aux plis raides, des animaux familiers interprétés avec une liberté et un accent de vérité surprenants.

« Ici, un cheval bien en main, à l'encolure rouée, à l'allure impatiente et si naturelle, si bien soudé dans ses formes ; ici un singe aux contorsions frénétiques et douloureuses, qui tire de toutes ses forces sur la queue d'oiseaux chimériques, et qui est bien un « babouin » (Chartres) ; deux chèvres qui se cabrent dans les acanthes d'un chapiteau à Châlons », etc. ; des vaches osseuses de l'Auvergne, des cochons à l'abreuvoir, des moutons de Charlieu, un joli coq dressé sur ses ergots (S. Gilles), un lièvre aux oreilles écourtées tapi sous les feuilles, un ours (à Toulouse) échappé à la garde de quelque montagnard des Pyrénées, un rat qui grimpe dans une gorge et qu'on dirait sorti de l'égoût voisin, un gros crapaud gluant et pustuleux (Moissac), des canards d'allure aisée, un petit sanglier (Aulnay), etc. »

Ce sont des jalons vers un nouveau rêve d'art.

L. C.

Détériorations de nos églises sous l'action de l'atmosphère.



IL y a beau temps que dans nos villes industrielles « la robe blanche des églises » a perdu son éclat ; de plus, quelle que soit la nature des pierres employées, les sculptures s'effritent lamentablement et menacent ruine ; la cause de cette déchéance est imputable aux fumées des usines. L'acide sulfurique formé dans l'air par la combinaison de l'oxygène et de l'acide sulfureux dégagé par les foyers des établissements industriels est répandu sur toutes les constructions par les pluies et les neiges ; il attaque la pierre et la dégrade rapidement. La cathédrale de Cologne en particulier a subi ainsi de telles dégradations, que sa solidité en serait compromise. M. Bertel, architecte du monument, a fait un rapport où il nie que la situation atteigne pareille gravité ; mais il n'hésite pas à dénoncer dans le développement industriel de la ville la seule cause de ces dommages extérieurs ; d'après lui, toutes saillies et toutes ornementations sculpturales sont avec le temps destinées à disparaître. L'unique remède serait la diminution des usines, mais c'est une chance bien improbable.

Il faut espérer, dit le *Cosmos* [1], à qui nous empruntons cette information, que si les chimistes ont trouvé la cause du mal, ils découvriront un jour le moyen d'y remédier par un traitement approprié des matériaux ; car il n'y a pas que la cathédrale de Cologne qui réclame ce genre de soins. En certaines villes, divers procédés ont déjà permis d'amoindrir la production de la fumée [1].

Quelques pages plus loin [2] M. Francis Marre signale l'action néfaste exercée par l'air marin sur la cathédrale de Marseille. Ce monument, commencé en 1852 par l'architecte Vaudoyer, ne fut officiellement livré au culte qu'en 1893. De style byzantin, il fut construit en deux variétés de pierres alternées : pierres blanches de Calissane et pierres vertes de Florence ; ces dernières ont été extraites en Toscane, de Golfalina et de Prato. Une notable proportion d'entre elles était, malgré la réputation du lieu d'origine, de qualité assez médiocre. Gélives et spongieuses, elles furent bientôt endommagées par l'humidité des pluies aussi bien que par celle de l'atmosphère marine ; en outre l'air salin paraît avoir sur les pierres de Toscane une action particulière qui les désagrège assez rapidement. Dès 1903, il fallait songer aux réparations. On proposa et essaya divers procédés ; celui qui donna les meilleurs résultats pour conserver les pierres de Golfalina consiste à les décroûter sur une épaisseur d'environ trois centimètres, en ménageant des « harpes » de distance en distance ; puis on recouvre la surface ainsi obtenue d'un enduit composé de parties égales de sable calcaire, dit « grain de riz », et de ciment. Cette couche imperméable est suffisante pour préserver le monument de la pénétration des eaux de pluie et de l'influence corrosive de l'air salin. Le temps lui donne même une patine d'un effet satisfaisant, qui a fait renoncer à tout essai de coloration artificielle. L'œuvre entreprise depuis cinq ans permet de bien augurer pour l'avenir. Par elle-même la consolidation par l'enduit n'est pas très coûteuse ; ce sont les frais d'échafaudages qui pèsent le plus lourdement sur la dépense totale ; toutefois on a estimé qu'elle ne s'élèvera pas au delà de 32000 francs pour la restauration complète de l'édifice.

G.

1. *Cosmos*, n. 1244, 28 novembre 1908, p. 590.

1. *Cosmos*, nos 1239 et 1247, 24 octobre et 19 décembre 1908.
2. *Ibid.*, p. 596.

Correspondance.

Questions et Réponses [1].

N se rappelle l'intéressante consultation fournie par plusieurs de nos lecteurs sur des points laissés obscurs dans la description des semelles de poutres à l'hôtel de ville de Courtrai, rédigée pour le catalogue du Musée du Cinquantenaire.

Six des sujets étaient restés indéchiffrés. M. Ch. Parmentier a trouvé une explication plausible pour quatre de ces derniers, confirmée pour l'un d'eux par une note de M. Alix.

Voici que trois autres correspondants veulent bien nous fournir les derniers éclaircissements ; M.M. Ragu propose pour chacun d'eux une solution acceptable et Mgr Brykczynski les explique également, avec une variante en ce qui concerne le nº 5. Ces deux correspondants sont d'accord avec M. P. Gillet pour opposer Joseph à Samson sur la même poutre, ce qui va parfaitement. En ce qui concerne le nº 5, l'explication de Mgr Brykczynski doit prévaloir sur celle de M. Ragu ; il est tout naturel que l'histoire de David soit opposée sur la même poutre à celle de Samson.

***

Grenoble, janvier 1909.

Monsieur le Directeur,

J'ai lu, dans le numéro de novembre de la *Revue de l'Art chrétien*, deux intéressantes communications sur l'interprétation des sculptures symboliques de l'Hôtel de ville de Courtrai.

M. Parmentier dit que deux scènes lui paraissent inexpliquées, celles numérotées 5 et 4 dans la description de M. Rousseau. Je n'entrevois pas le sens du nº 5 où se trouve représenté un roi entouré de femmes dont quatre sont occupées à filer.

M. Rousseau décrit ainsi nº 4 :

« Un site montagneux ; au sommet une maisonnette et « des arbres ; tout au bas une petite grotte.

« Un homme debout, la tête haute, la main gauche « levée d'un geste énergique, la main droite (brisée) « abaissée vers la terre, semble prononcer une imprécation ; à sa gauche, une femme le tient par son manteau « et paraît chercher à le calmer. »

M. Parmentier croit que le personnage en question cherche plutôt à se débattre contre des sollicitations condamnables.

La scène ne représenterait-elle pas alors Joseph sollicité par la femme de Putiphar et repoussant la tentatrice en abandonnant son manteau entre ses mains ?

La scène ainsi interprétée ferait pendant au nº 8 où Samson cède à Dalila. D'un côté c'est l'homme résistant victorieusement à la tentation, — de l'autre, l'homme qui succombe. Cela cadre, d'autre part, avec l'idée misogyne de l'auteur de ces bas-reliefs qui a voulu ainsi rappeler la duplicité avec laquelle Putiphar dépité accusa Joseph en se servant du manteau comme preuve, — et insinuer par là ce dont la passion peut rendre capable une femme.

Je vous prie d'agréer, M. le Directeur, mes sentiments distingués.

Pierre GILLET.

***

Goworowo (Pologne), mars 1909.

Monsieur le Rédacteur,

Selon moi le nº 5 des sculptures symboliques de l'hôtel de ville de Courtrai signifie David et la femme d'Urie et le nº 4, Joseph et la femme de Putiphar.

Agréez, Monsieur, mes sentiments distingués.

A. BRYKCZYNSKI.

***

Entraigues par Vicq-sur-Nahon (Indre), 2 avril 1909.

Monsieur le Rédacteur,

Ce n'est que ces jours-ci que le numéro de nov. 1908 (*Revue de l'Art chrétien*) me tombe sous la main.

Les sculptures symboliques de l'hôtel de ville de Courtrai ont trouvé des interprètes d'un réel mérite. Après eux pourquoi ne pas hasarder l'explication des deux hauts-reliefs qui restent ?

La pensée de l'artiste, comme le remarque fort à propos M. Ch. Parmentier, est « nettement misogyne ». Il faudrait ajouter « misogyne » pour cause de dignité professionnelle.

Partant de cette idée j'interpréterais ainsi le nº 5.

Le souverain assis sur le trône ne serait autre qu'Hercule. Dans le feu de la 1re heure de sa passion, Omphale, reine de Lydie, l'a mis provisoirement à sa place sur le trône, tout en se tenant elle-même à ses côtés. Au fond c'est un jeu comme celui de la jeune indienne conduisant le bon Aristote. Seulement dans cette posture le héros de la fable n'apparaît pas encore diminué. Il est facile pourtant de prévoir que cela ne tardera pas. Car dans un lointain relatif on aperçoit deux suivantes de la reine qui tiennent déjà tout prêts à son intention la quenouille et les fuseaux. Bientôt en effet les rôles s'intervertissent. La reine reprend sa place sur le trône. D'adulé le héros devient adulateur et donne au monde le spectacle d' « Hercule filant aux pieds d'Omphale ».

Le nº 4 exprime peut-être la tentation de Joseph par Madame Putiphar.

Joseph fut un administrateur public hors ligne, digne de servir de modèle à tous les échevins de son temps et de l'avenir.

Ensuite il donna l'exemple de la dignité administrative, tentée par le sexe, mais victorieuse ; ce qui fait — il est vrai — que son cas tranche avec celui des autres personnages de la série.

Pour confirmer cette hypothèse ou l'infirmer totalement, il n'y aurait qu'à observer sur place si l'homme debout et gesticulant est imberbe ou non.

Veuillez agréer, je vous prie, Monsieur le Rédacteur, l'assurance de nos sentiments très respectueux.

F. RAGU.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, pp. 123 et 412.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 23 décembre 1908.* — M. Lefèvre des Nouettes communique un mémoire sur les représentations d'animaux réels dans la sculpture des XIIe et XIIIe siècles.

M. Enlart donne lecture de notes de M. Demaison, sur l'origine, probablement rémoise, dé vitraux du XIIIe siècle acquis par le Louvre et qu'il compare à ceux de Longueval (Marne).

M. Monceaux communique quatre bulles byzantines trouvées à Carthage par le R. Père Delattre.

Séance du 6 janvier 1909. — M. Enlart fait une très intéressante communication sur plusieurs monuments archéologiques de la ville de Messine, qu'il a étudiés et photographiés et qui paraissent avoir disparu dans le cataclysme récent.

Séance du 13 janvier. — M. Mayeux étudie une clef de voûte de la chapelle Saint-Loup et Saint-Pierre de Salles-la-Source (Aveyron).

M. Boinet fait une communication sur un bras-reliquaire de Saint-Florentin et sur une sculpture de Charleville (Marne).

M. Deshoulières étudie une crosse abbatiale de Chezal-Benoît (Cher).

M. Héron de Villefosse communique l'empreinte d'une pierre gravée, découverte dans le Puy-de-Dôme.

Séance du 20 janvier. — M. Ruelle signale l'intérêt d'un passage d'un livre sacré sur les décans conservé à la Bibliothèque Nationale pour l'histoire de la glyptique hermétique.

M. Monceaux donne quelques détails sur un plomb byzantin trouvé en Algérie.

Séance du 27 janvier. — M. de Mély fait une communication sur les miniatures d'un manuscrit de Bruges, M. Esperandieu décrit un monument mérovingien découvert à Poitiers par le R. P. de la Croix.

M. P. Monceaux, au nom de M. A. Merlin, communique des inscriptions chrétiennes de Tunisie trouvées à Tabarka et à Testar.

M. E. Chenon communique des notes biographiques sur un sculpteur de Bourges au XVIIe siècle, Jean Lafrimpe.

Séance du 3 février. — M. Lacombe communique un placard d'indulgences conservé à la Bibliothèque nationale. Ce document, qui provient du couvent des Cordeliers de Dijon, a été imprimé à Metz en 1481.

M. P. Monceaux, au nom du R. P. Delattre, communique de nouveaux plombs byzantins trouvés à Carthage.

M. Stein fait une communication sur les dates de la construction et de la consécration de la cathédrale du Mans. Cet édifice a été construit au XIIIe siècle par l'architecte Thomas Toustain et un autre architecte inconnu.

M. Mayeux communique des photographies de l'église de Béron-les-Mulottes (Eure et Loire), qui date de la Renaissance.

Séance du 10 février. — M. Ronan communique un mémoire sur les dessins de sceaux de la collection Gaignaires à la Bibliothèque Nationale.

M. le Comte de Loisne étudie un bas-relief du musée d'Arras qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus, fin du XIVe siècle.

M. Enlart communique des spécimens de ferronnerie du Musée de Douai, XVe siècle.

Seance du 17 Février. — M. de Loisne complète une communication précédente sur un bas-relief du Musée d'Arras qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus.

M. Stein fait une communication sur la présence du célèbre peintre Jean de Bruges en Aragon et en Armagnac à une époque très voisine de celle où on le trouve à la cour de France.

M. de Charencey lit une note sur la chronologie de l'Abbatiat d'Abbolde, premier abbé de Soligny (Orme).

Séance du 24 février. — M. René Fage fait connaître les sculptures du porche de la petite église de La Graulière (Corrèze).

M. Max Prinet entretient la Société d'un portrait de Jean de Vienne, seigneur de Listenois (mort en 1499). Ce portrait se trouve dans un livre d'Heures appartenant à M. Pépin Lehalleur.

M. Biver fait une communication sur les tombes en pierre de Tournay, qui ont été importées en Angleterre et dont trois datent du XIIe siècle.

M. Vitry présente la photographie d'une tête de Christ en bois, de l'école française du XIIe siècle.

Séance du 3 mars. — M. Mayeux propose une nouvelle interprétation des sculptures du porche de la Graulière (Corrèze).

Séance du 10 mars. — M. Monceaux, de la part de M. Merlin, Directeur des Antiquités de Tunisie, communique une inscription chrétienne récemment trouvée à Bigeste (l'ancienne Hippo Diarrhytes).

Académie des Inscriptions et Belles-lettres. — *Séance du 30 décembre 1908.* — M. L. Heuzey étudie quelques-uns des résultats obtenus par le commandant Cros, dans ses fouilles de Tello en Chaldée. Deux des terrasses qui supportaient le temple du dieu, patron de la cité, ont pu être déterminées avec certitude.

Séance du 8 janvier 1909. — M. M. Besnier, adresse à l'Académie une série de photographies relatives à la découverte de nécropoles romaines, qui ont été faites dans les environs de Tanger.

Le Dr Vaillant adresse un compte rendu succinct de ses travaux d'exploration et des fouilles qui ont été entreprises en Asie centrale.

M. Loth décrit et commente un calendrier gaulois découvert à Coligny. C'est un document officiel rédigé par le corps sacerdotal de la région, et la langue employée est le gaulois. Le caractère celtique du calendrier ne saurait être contesté.

Séance du 22 janvier. — M. Cagnat communique diverses inscriptions récemment découvertes. La principale d'entre elles fait connaître un fortin, construit au temps de Septime Sévère sur la route de Ghadamès.

M. M. Roy communique un mémoire sur les deux Jean Cousin, où il tend à établir que le *Livre de fortune* est l'œuvre, non pas de Jean Cousin l'ancien, mais de Jean Cousin le jeune.

M. Reinach lit le procès verbal des fouilles entreprises dans un *oppidum* situé sur le territoire de Salins (Jura), au cours desquelles on découvrit de nombreux débris d'amphores grecques décorées.

Séance du 29 janvier. — A propos des découvertes du Janicule, M. Dieulafoy met en parallèle l'ensemble des deux temples découverts au Janicule et le monument religieux mazdéen connu dans l'antiquité perse sous le nom de « dailyôgâtous ».

Il montre que dans l'un et l'autre cas il y a deux sanctuaires distincts et de dispositions identiques, séparés par une vaste cour.

En Perse, l'un de ces deux sanctuaires est l'« izechné-khané » (maison de prière), où se font les sacrifices symboliques sous les yeux des mazdéens rassemblés dans la cour. Le second, ou « ayâdana », présente des doubles portes combinées de façon qu'il est impossible d'en apercevoir l'intérieur.

C'est dans une salle spéciale de l'ayâdana, nommée « atchégâ », que brûle sur l'« alechdan » le feu sacré ou « bahram ».

Sans vouloir identifier les cultes célébrés à Rome dans l'enceinte des temples du Janicule avec le culte mazdéen, M. Dieulafoy montre du moins que les plans coïncident dans leur ensemble et dans les détails.

Séance du 5 mars. — M. de Mély communique un jugement du 27 juin 1457 qui condamne à l'amende plusieurs enlumineurs, pour n'avoir pas signé les œuvres qu'ils avaient mises en vente. Il en résulte non seulement que les miniaturistes primitifs ont signé leurs œuvres, mais qu'ils étaient punis quand ils ne le faisaient pas. Une ordonnance du 21 mars 1500 vint de nouveau rendre la chose obligatoire : elle est suivie des signatures des miniaturistes reçus maîtres dans l'année, qui accompagnent leurs noms des marques qu'ils adoptent.

Grâce à elles, M. de Mély a pu découvrir que les manuscrits enluminés portent à la première page, à la place où les éditeurs mettent maintenant leur nom, une marque ou des initiales. M. de Mély, dès aujourd'hui, peut déjà en apporter vingt-six.

M. Ehersolt donne lecture d'une étude qu'il a faite sur la colonne de Marcien et quelques anciennes églises de Constantinople.

M. Massignon lit une note sur le château sassanide d'Al-Okhaydir, découvert à l'ouest de Kerbila, à cent kilomètres de l'Euphrate.

Séance du 12 mars. — M. A. Thiers présente une série de dessins et relevés relatifs aux édifices religieux byzantins de Constantinople. Ces documents, qui s'échelonnent sur une période allant du Ve au XIVe siècle, présentent un exposé complet de l'histoire de l'architecture à Constantinople. Les dessins relatifs à l'église Saint-Serge, qui n'avait jamais été étudiée en détail, signalent des particularités de construction curieuses et pleines d'intérêt.

Séance du 19 mars. — M. J. Beck fait une communication sur les mélodies des troubadours et des trouvères français du XIe au XIVe siècle. Il rappelle que depuis longtemps on a essayé sans succès de déchiffrer les signes qui servaient aux troubadours pour noter leurs chansons.

M. Beck fait voir que l'aspect de la notation de nos chansonniers est presque identique à

celui du plain-chant : mêmes clefs, mêmes notes carrées, mêmes signes, souvent même portée : toutefois, celle-ci varie chez nos chansonniers de trois à huit lignes, d'après l'étendue de la mélodie, contrairement à l'opinion courante, qui lui en suppose uniformément tantôt quatre, tantôt cinq. Une autre différence consiste dans les notes conjointes ou ligatures. Tandis que le plain-chant n'en a qu'un nombre limité, la notation des chansons les admet dans toutes leurs combinaisons possibles. L'auteur en dresse un tableau complet et nous montre comment les formes de notation neumatique ont produit ces groupements de la notation quadrangulaire. Les deux signes altératifs étaient d'ailleurs les mêmes, bémol et bécarre, ce dernier servant de dièse au besoin. Mais, en général, ces signes étaient omis ; on laissait à l'exécutant le soin de suppléer à leur absence. Quant à la barre de mesure, le Moyen Age ne l'a pas connue.

Après avoir soumis les chansons des trouvères du Nord au même examen critique que celles des troubadours, l'auteur formule les résultats de son enquête générale : dans la notation quadrangulaire primitive, rien ne marquait le rythme des chansons ; on n'a pu le connaître qu'à l'aide des notations mensurales qui l'indiquèrent postérieurement.

Association française pour l'avancement des sciences. Congrès de Clermont-Ferrand, 1908. — M. L. Franchet expose que les émaux employés par Bernard Palissy et dont il s'attribue l'invention étaient utilisés en France plusieurs siècles avant lui et sur une vaste échelle.

Les archéologues ne s'arrêtent malheureusement qu'aux carrelages portant des dessins ou des ornements en relief. Cependant, les carreaux qui datent des XIII[e] et XIV[e] siècles semblent avoir été précédés aux XI[e] et XII[e] siècles d'un type de carreaux unis simplement émaillés en une seule teinte (jaune, brun ou vert).

Les plus anciennes poteries émaillées françaises connues remontent au commencement du XII[e] siècle ; les Romains avaient pourtant installé en Gaule des verreries et connaissaient l'emploi des glaçures ; au VIII[e] siècle, notre pays a possédé des colonies arabes familiarisées avec les procédés céramiques. Il en faut conclure que, entre l'occupation romaine et le XII[e] siècle, la céramique n'a pas été abandonnée, il y a donc lieu d'en rechercher les traces.

L'émail des carreaux découverts dans des fouilles effectuées à Montrichard possède encore, malgré son altération, une épaisseur suffisante pour qu'il ait été possible à l'auteur d'en faire l'étude chimique et céramique.

M. Villaret présente une très intéressante étude sur l'art chrétien et les évangiles apocryphes dans laquelle il fait remarquer que les artistes, et surtout ceux du moyen âge qui ont représenté les principales scènes du Nouveau Testament, se sont fort souvent inspirés d'écrits autres que les quatre Évangiles admis comme canoniques par toutes les communions chrétiennes, et ont fait figurer dans leurs œuvres des personnages ou apparaître des circonstances que l'Écriture Sainte ne mentionne même pas.

Pourquoi, par exemple, fait remarquer M. Villaret, saint Joseph est-il généralement représenté sous les traits d'un vieillard ? Rien ne le dit dans le Nouveau Testament, mais cela ressort du texte d'un des écrits qu'il analyse. Parfois même il y a désaccord formel entre ces apocryphes et l'Écriture Sainte.

Société pour la protection des paysages, Paris. — La Société a émis le vœu que l'aspect de l'*église de Saint-Julien-le-Pauvre* soit entièrement dégagé et aussi qu'un square soit établi sur l'emplacement prochainement libre de l'ancien conservatoire, afin d'aérer ce quartier.

La Société a posé le principe d'une souscription mondiale en faveur des travaux urgents nécessaires pour conserver au *Mont-Saint-Michel* sa situation insulaire, gravement menacée.

Société des Antiquaires de l'Ouest. — La Société a inauguré l'*Hypogée-Martyrum*, qui avait été trouvé par le P. de La Croix en 1878, sur le plateau des Dunes. On sait qu'il s'agit d'une curieuse chapelle mérovingienne construite par l'abbé Mellébaude, d'abord en vue d'y être enterré, et probablement ensuite pour en faire un reliquaire des martyrs. Le service des monuments historiques avait chargé, l'année dernière, M. Formigé de protéger les restes de ces curieuses fouilles par une construction dans le style de, l'époque. Le R. P. de La Croix a fait, sur place, une attachante causerie sur l'Hypogée, et sur les nombreuses décorations, figurations et inscriptions qu'il contient ; on lit sur l'un des jambages de la porte une belle affirmation du dogme de la Trinité contre l'hérésie arienne (1).

Académie des Sciences morales et politiques. — *Séance du 27 mars.* — M. Ghuquet offre, de la part de M. Henri Moris, un livre : « L'abbaye de Lérins, histoire et monuments » qui est la mise en œuve du cartulaire de Lérins édité par cet autenr.

1. D'après le *Journal des Débats*.

Bibliographie.

L'ART RELIGIEUX A LA FIN DU MOYEN-AGE EN FRANCE, par E. MALE.— In-4°, A. Colin, Paris, 1908.

M. Mâle nous avait donné, il y a une dizaine d'années, un livre sur l'*Art religieux du XIIIe siècle en France*, dont nous avions dit ici-même tout le mérite ; il traçait un tableau d'ensemble de cet art, nous en montrait les rapports avec les idées et les sentiments du temps, avec sa littérature et sa science, et dégageait les règles qui avaient présidé à son admirable unité; l'information était singulièrement étendue, mais l'abondance de détails ne nuisait point à la belle ordonnance de l'ensemble et sous la précision des renseignements iconographiques se sentait un goût infiniment sensible et délicat. Le second volume, que l'auteur publie aujourd'hui, nous présente la transformation de cet art religieux à la fin du moyen-âge jusqu'à sa totale destruction ; il étudie la cause de ces transformations et de cette destruction avec la même ingénieuse érudition et le même sentiment des nuances qui l'avaient guidé dans la période de plein épanouissement et si le sujet ne permettait peut-être pas cette fois, dans sa déconcertante variété, une aussi ample unité de développement, ce nouveau tableau forme à l'autre un parfait pendant.

Pour M. Mâle une des causes principales de la transformation de l'art, à partir de la fin du XIVe siècle — car durant une grande partie de ce siècle l'iconographie du XIIIe s'était conservée à peu près intacte — réside dans l'influence nouvelle du théâtre et des mystères. L'art traditionnel figurait les scènes religieuses en dehors, en quelque façon, du temps et de l'espace ; il ne les « situait » ni par le costume des personnages ni par le décor, et tout, depuis l'ordonnance des groupes jusqu'au geste de chaque figure, demeurait empreint, malgré l'intensité de la vie intérieure, du plus pur idéalisme. Or cet idéalisme fait place soudain à un pittoresque réalisme et l'image la plus exacte de la vie pénètre de toutes parts dans l'antique convention. C'est que les scènes que les fidèles voyaient jusque-là représentées seulement aux bas-reliefs de pierre ou sur les retables peints et les vitraux des églises, dont ils n'avaient jamais conçu d'autre idée que celle que leur avait donnée la tradition, ils venaient de les voir vivre sous leurs yeux dans les représentations théâtrales ; dorénavant les personnages de l'Évangile ne sont plus des êtres d'imagination, mais des hommes vivants et c'est tels que les acteurs les montraient que peintres et imagiers s'habituèrent à les figurer. Une nouvelle tradition se créa ainsi grâce aux mystères, et tout le réalisme du théâtre passa dans les arts plastiques. Le chapitre où M. Mâle démontre cette proposition est merveilleusement convaincant et il cite mille détails de mise en scène que nous marque le texte des mystères, voire parfois certaines notes précieuses à l'usage des acteurs, et qui se retrouvent trait pour trait dans les œuvres figurées. Il note d'ailleurs que c'est précisément au moment de la première vogue des représentations théâtrales qu'apparaissent dans l'art ces nouveautés dont l'origine semblait incompréhensible, malgré la littérature à laquelle elles ont donné lieu ces dernières années, et il explique l'universalité des modes nouvelles dans l'art européen et la quasi-identité dans tous les pays de cette iconographie renouvelée, par l'exportation, déjà constatée des spécialistes, de nos mystères français avec tout l'attirail de leur mise en scène.

L'exacte imitation du jeu des acteurs n'était pas seulement pour modifier dans l'art les costumes ou certains accessoires ; il devait en changer aussi l'esprit et y introduire le pathétique. Rien de plus contenu que le sentiment dramatique au XIIIe siècle ; les imagiers le connaissent à peine et même dans la Passion ils s'efforcent de l'éviter, représentant le moins possible les scènes où il apparaîtrait nécessairement ; au XVe siècle au contraire il déborde et c'est encore le théâtre, avec la violence d'expression des acteurs, qui a décidé de son triomphe définitif. Mais à cet avènement du pathétique, M. Mâle découvre aussi une autre cause et il la trouve dans la littérature du temps que, l'un des premiers historiens d'art, il a étudiée curieusement. L'un des livres que la fin du XIVe siècle et le XVe semblent avoir lu le plus volontiers est les *Méditations* du Pseudo-Saint Bonaventure ; la passion et le pathétique y débordent étrangement et certains passages, aujourd'hui encore, ne peuvent se lire sans émotion ; l'auteur y décrit avec une ardente poésie les souffrances du Christ et les divers moments de son martyre. Or ce sont précisément ces moments, auparavant négligés, dont l'art s'empare et l'on ne saurait ne pas rapprocher de tel passage particulièrement émouvant des *Méditations* l'apparition, entre la Déposition de croix et la Mise au tombeau traditionnelles, de la Vierge de Pitié par exemple tenant étendu sur ses genoux le corps raidi de son Fils. Une

telle représentation eût choqué l'idéalisme du XIIIe siècle ; son pathétique ravit le XVe, et il ne se passionna pas moins pour les Sépulcres, presque aussi nombreux que les Pitiés, et dont la littérature religieuse a certainement inspiré aussi le thème et le sentiment tragique.

L'influence de cette littérature religieuse se manifeste d'ailleurs sous d'autres formes encore et notamment dans le symbolisme spécial de la fin du moyen-âge. Ce symbolisme certes n'a plus la grandeur et l'aisance de celui qui avait animé le XIIIe siècle et que M. Mâle nous avait montré dans son premier volume transmis directement aux imagiers par les théologiens ; les théologiens du XVe siècle continuent d'inspirer ces ouvriers, mais leur symbolisme se complique étrangement et il ne fait souvent qu'obscurcir les conceptions de leurs grands devanciers. M. Mâle explique parfaitement l'influence sur l'art d'ouvrages tels que le *Biblia pauperum* ou le *Speculum humanae salvationis*, aux « figures » profondes mais d'une excessive recherche et qui contribuèrent à éloigner les artistes des voies naturelles et de la simplicité traditionnelle ; pour certains motifs même, assez bizarres au premier d'abord, comme les sibylles, il retrouve le livre original qui les a introduits. Mais en vérité, à partir de la seconde moitié du siècle et quand la xylographie a été inventée, si c'est encore les livres qu'il faut considérer, ce sont leurs illustrations qui nous renseignent le mieux sur les sources d'inspiration des artistes. Le théologien a bien donné sans doute le thème primitif, mais sitôt qu'un graveur s'en est emparé, c'est lui qui s'en fait l'éditeur, et son œuvre, répandue à des centaines d'exemplaires, sert de modèle, imité et déformé par tous les corps de métiers de l'un bout de l'Europe à l'autre. M. Mâle en cite de nombreux exemples et très typiques. Il les prolonge même jusqu'en pleine Renaissance, à un moment où évidemment les théologiens n'ont plus rien à démêler avec l'art: c'est ainsi qu'il prouve l'étroite parenté de la plupart des *Apocalypses* connues avec celle de Dürer, et il en rencontre des souvenirs évidents jusque dans les vitraux attribués à Jean Cousin de la chapelle de Vincennes.

Une des idées les plus ingénieuses de M. Mâle est celle qu'il nous présente de la fin de l'art du moyen-âge. Les historiens avaient assimilé jusqu'ici l'art du moyen-âge à l'art gothique et quand ils nous montraient le gothique battu en brèche et finalement frappé à mort par l'italianisme, ils jugeaient avoir expliqué la ruine de l'art religieux qui avait charmé la France pendant tant de siècles. Et sans doute, il y a beaucoup de vérité dans cette conception ; toutefois, elle est plus vraie en ce qui touche le style que l'iconographie, et l'iconographie n'est pas une partie médiocre de l'art. M. Mâle a noté en effet que la tradition iconographique du XIVe siècle et du XVe se continue d'ordinaire jusqu'en plein XVIe siècle et que, dans le décor italianisant, le drame religieux se déroule pareil, avec les mêmes accessoires et les mêmes détails traditionnels; la légende des saints notamment demeure identique, comme si on avait lu encore la *Légende dorée* où l'art l'avait prise, et ce sont les mêmes attributs, parfois puérils, mais souvent charmants, aux peintures de la Renaissance qu'à nos vieilles sculptures médiévales. Ce n'est qu'à la fin du siècle que le changement se produit et que les dernières traces du moyen-âge disparaissent. L'italianisme en vérité n'y est plus pour rien ; il avait dès longtemps cause gagnée: c'est le concile de Trente qui a tué ce qui vivait encore de traditionnel dans l'art. Le Concile avait pour but de réformer l'Eglise et de la rendre invulnérable aux coups des protestants ; il réforma la doctrine d'abord, mais considéra que ce n'était point assez et que l'œil aussi bien que l'esprit pouvait être offusqué. Ce qui avait choqué au premier chef les protestants épris de logique et point du tout traditionnels, c'étaient les restes vénérables des légendes hagiographiques aimées du moyen-âge, mais dont on ne comprenait plus la poésie, dont le sens même était souvent obscurci et qui continuaient pourtant à tenir leur grande place dans l'imagerie pieuse. Le Concile estima à son tour que de telles représentations étaient déplacées et indignes de la majesté de la religion ; il fit en sorte de les supprimer et y réussit. C'est l'exécution de ses ordres, nous dit M. Mâle, qui porta le coup fatal à l'art issu du moyen-âge et c'est de lui, et non point de l'invasion italienne du début du siècle, que date véritablement l'art moderne. Cette vue n'avait jamais été développée avec l'ampleur et avec la précision qu'y apporte M. Mâle et si les considérations sur l'italianisme dont Courajod s'était fait jadis le plus éloquent interprète demeurent admirablement justes pour ce qui est du style, elles doivent être complétées dorénavant, en ce qui touche l'iconographie, des observations si neuves de M. Mâle.

Pour faire bien comprendre ce beau livre, un bref résumé de quelques-unes des idées directrices ne suffit pas ; la plupart des chapitres seraient à citer. L'un des plus complets est celui qui a trait à l'idée de la mort et à son expression ; les pages consacrées par M. Mâle aux *Danses Macabres*, émanées pour la plupart de celle du cimetière des Innocents à Paris, sont d'une érudition ingénieuse et sure ; il faut noter aussi certain morceau où l'influence du moulage des visages des morts sur le développement du réalisme est bien ingénieusement déduite ; mais peut-être doit-on préférer encore les pages où

l'auteur a résumé l'histoire du tombeau au moyen-âge; rien ne fait pénétrer plus avant dans l'âme de quatre siècles que cet admirable tableau et sans doute ne savons-nous personne autre que M. Mâle qui fût aujourd'hui capable de l'écrire. Si la précision des renseignements et leur abondance peuvent passer heureusement pour communes à beaucoup d'historiens d'art, bien peu possèdent au même degré que M. Mâle le talent de composer, c'est-à-dire de subordonner les détails eux idées directrices; au milieu de la multiplicité des petits faits, il ne perd jamais de vue les grandes lignes de sa démonstration et c'est un singulier agrément que de lire avec tant d'aisance un livre aussi plein de choses. Que sur quelques-unes on soit tenté parfois de chicaner, il se peut, mais ce sont là des infiniment petits et il ne convient pas d'éplucher, quand on se trouve en face d'une aussi belle œuvre et qui fait tant d'honneur à l'archéologie française.

Raymond KŒCHLIN.

LE PUY NOTRE-DAME, ANCIENNE CONFRÉRIE AMIENOISE, par E SOYEZ. — Broch. 1 pl. 117 pp. — Yvert, édit. Amiens, 1906.

CHAPELLE ET CONFRÉRIE DE SAINT-SÉBASTIEN A AMIENS, par E. SOYEZ. — Broch. 1 pl. 57 pp. Yvert, édit. Amiens, 1907.

Ces deux notices historiques et descriptives sur les autels de N.-D. du Puy et de St-Sébastien à la cathédrale d'Amiens ont paru autrefois dans la *Revue de l'Art chrétien* (IIe série ; t. VI). On les trouve ici refondues et augmentées de divers développements.

G.

MONUMENTS DE SAINT MARTIN A AMIENS, par E. SOYEZ. — Broch. 47 pp. 3 pl. — Yvert. édit. Amiens, 1905.

Au lieu où S. Martin passe pour avoir partagé son manteau fut élevée l'abbaye de Saint-Martin-aux-Jumeaux. Dans l'endroit où le Christ apparut au charitable saint, se dressa l'église de Saint-Martin-au-Bourg. L'auteur donne la description et fait l'historique de ces deux édifices aujourd'hui disparus. Il y a joint celle de la nouvelle église Saint-Martin, qui domine la partie méridionale d'Amiens ; commencée en 1869 dans le style du XIIIe siècle et achevée en 1874, elle fut définitivement consacrée en 1883. A son tour, l'étude de M. S. est un autre monument picard à la gloire du thaumaturge des Gaules.

G.

L'ÉGLISE DE MONTIGNY-EN-CHAUSSÉE (OISE), par Am. BEAUDRY — Broch. *(Extrait avec corrections et additions du LXXIIe congrès archéol. de France).* 5 pl. 28 pp. Delesques, édit. Caen, 1907.

Cette église date du XVIe siècle. Son gros œuvre ainsi que son mobilier sont ici minutieusement décrits. La construction de chacune de ses parties fait l'objet d'un examen serré et documenté quant à leur date exacte. Des parallèles avec d'autres édifices analogues situés dans la région picarde donnent à cette simple monographie plus d'importance que le titre ne le laisse supposer.

G.

AUTOUR DU PLATEAU DE LIANCOURT (OISE), par Am. BEAUDRY. — Broch. 8 pl. 64 pp. Chaponet, édit. Paris, 1905.

« Ces quelques pages racontent sans apprêt l'excursion faite... par la Société archéologique et historique de Clermont-de-l'Oise », à Breuil-le-Sec, Nointel, Catenoy, Sacy-le-Grand, La Bruyère, Rosoy, Verderonne et Mogneville. Fonts baptismaux, chasubles, dentelles, statues, rien n'est oublié de ce qui passionne les archéogues ; chemin faisant, les notes tirées des archives contribuent pour leur part à la compréhension des lieux et des monuments. Ce très intéressant compte-rendu, où la littérature ne perd pas ses droits, eût été heureusement complété d'un tracé de l'itinéraire parcouru, si restreint qu'en ait été le champ géographique.

G.

LA MADONE D'AUVILLERS, par le Chne MARSAUX. — Broch. *(extr. du fasc. II. des Mémoires de la Soc. archéol. et hist. de Clermont, Oise).* 1 pl. 7 pp. Daix, édit. Clermont, 1907.

Cette madone, œuvre d'Agostino, a été décrite pour la première fois par Courajod (*Gaz. des Beaux-Arts*, août 1902). Le regretté archéologue exprime, après le maître, son sentiment personnel sur ce bas relief, dont il raconte l'odyssée. La sculpture originale est maintenant au musée du Louvre ; elle a été remplacée par une copie dans l'église du hameau.

G.

LA TRADITION GOTHIQUE DANS L'IMAGERIE POPULAIRE; LES IMAGES ÉDITÉES A AMIENS, par M. Maurice PERCHEVAL. — Broch. 36 pp ; 4 pl (Conférence aux Rosati Picards). Ollivier, édit. Cayeux-sur-mer, 1908.

L'auteur, artiste avisé autant qu'écrivain délicat, mort prématurément, montre que dans les

images populaires des XVIIIe et XIXe siècles se retrouve quelque chose de la sincérité qui distingue la *Bible des pauvres*. Saints personnages, scènes napoléoniennes, histoire du Juif-Errant y sont mises à la portée du peuple sous une forme qui n'est pas sans valeur, malgré la simplicité des procédés et la crudité des couleurs.

G.

LES SÉPULCRES OU MISES AU TOMBEAU EN PICARDIE, par Em. DELIGNIÈRES. — Broch. (*lecture à la réunion des Beaux-Arts des départements, à Paris, 1906.*) 46 pp. 10 pl. Plon-Nourrit, édit. Paris.

L'ensevelissement du Christ a souvent été traité en sculpture dès le XVe siècle et au cours du XVIe. « Ces œuvres se présentent sous la forme de monuments isolés... soit en haut-relief, soit en bas-relief; quelques-uns sont de réelle valeur artistique. Tous sont en général intéressants à étudier au point de vue de la disposition des personnages, de leur costume ou de leur attitude, comme aussi de leur mode d'exécution. » C'est ce qui a été fait consciencieusement dans cette brochure pour les sépulcres de Montreuil-sur-Mer, Sorrus et Tortefontaine dans le Pas-de-Calais, pour ceux d'Abbeville, Airaines, Allery, Amiens, Bouillancourt-en-Séry, Doullens, Inval-Boiron, Longpré-les-Corps Saints, Martainneville, Montdidier, Oust-Marais, Prouzel, Saint-Valery-sur-Somme et Villers-Bocage dans la Somme. Dans une très précieuse table finale sont indiqués les monuments du même genre qu'on rencontre en France ainsi que les noms des écrivains qui s'en sont occupés. Ce simple relevé facilitera grandement le travail de l'archéologue qui tentera une étude d'ensemble sur le même sujet.

G.

ERNOUL BOULIN ET ALEXANDRE HUET, par M. DURAND. Brochure, 54 pp. Amiens, Yvert et Tellier, 1908.

Il s'agit des auteurs des fameuses stalles de la cathédrale dont M. Durand a écrit la très remarquable monographie, de ces bons artistes du XVIe siècle, dont il a pu tirer de l'oubli, non seulement les noms mais encore la biographie, et, qui s'appelaient modestement des «huchers».

A cette époque les huchers étaient les ouvriers du bois ; ils faisaient à la fois des meubles, de la menuiserie et de la grosse charpenterie ; ils équarrissaient une partie, et taillaient des histoires dans les panneaux des stalles (1).

Toutefois on appelait dès lors *menuisiers*, ceux qui faisaient des sculptures refouillées, des ouvrages dits « ouvrés » ou « entaillés » qu'on appelait des ouvrages « de menuiserie ».

Peu à peu le terme de menuisier se restreignit aux huchers travaillant aux choses délicates. Il n'y eut bientôt plus, parmi les ouvriers de meubles que des menuisiers ; plus tard encore ceux-ci furent rejetés au second rang par les *ébénistes*.

L'étude de M. Durand s'ouvre par ces instructives remarques. Elle révèle quantité des données intéressantes pour les familles de menuisiers amiennois, des Messier, les Meurisse, les Quentin, les Boulin, les Heudebourg (dits Huet), etc. Nous y relevons qu'en 1507, l'abbé de Saint-Riquier commandait à trois huchers d'Amiens, Adam d'Obeliemer, Bernard-le-Barbier et Alexandre Huet, des stalles en bois d'Irlande semblables à celles de Saint-Lucien de Beauvais. Elles furent examinées par M. Ernoul Boulin chargé récemment de l'exécution de celles de la cathédrale d'Amiens. En 1511, le Chapitre d'Amiens envoya Boulin et Huet étudier les stalles de la cathédrale de Rouen, qui, exécutées vers 1460, étaient restées célèbres.

La notice est pleine de détails intéressants. On y assiste à la vie et au travail de ces délicats artisans ; on les voit à l'œuvre dans leur atelier, on peut inventorier leur mobilier et jusqu'à leur magasin de bois, on les suit dans leur existence modeste.

Boulin mourut en 1526, Huet, vers 1546 ; ils vécurent pieusement, modestement, comme ignorants de leur talent. Dans le mobilier de l'œuvre de Huet, on trouve une image de saint Joseph. Chose à noter, en ce moment (vers 1546) le culte du saint époux de Marie naissait à peine.

Quand il s'agit des stalles d'Amiens, on ne parle généralement que de Jehan Turpin, qui y a laissé sa signature. Ce ne fut qu'un ouvrier subalterne, mais on aura du mal à extirper la légende qui lui attribue le premier rang.

L. CLOQUET.

1. N. B. — Maugis, *Recherches sur les transformations du régime politique et social de la ville d'Amiens.*

Périodiques.

ZEITSCHRIFT FUER CHRISTLICHE KUNST, 1908, t. XXI, fasc. 1 à 10.

Chaque numéro de la *Zeitschrift für christliche Kunst* débute par la description de l'un ou l'autre objet de la collection Schnütgen, qui est peut-être la plus riche collection du monde pour l'archéologie chrétienne proprement dite.

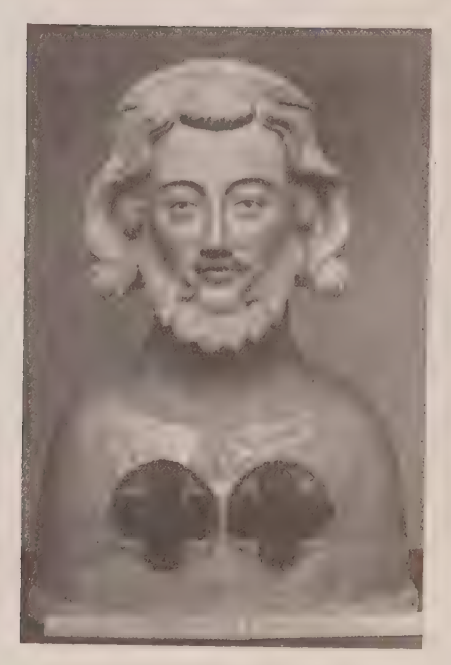


Fig. 1 — Buste-reliquaire de chevalier. — Débuts du XVe siècle.

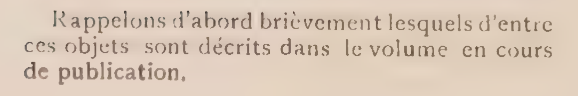


Fig. 2 — Buste-reliquaire d'évêque. — Débuts du XVe siècle.





Fig. 3 et 4. — Bustes-reliquaires de Vierges. — Débuts du XVe siècle.



Rappelons d'abord brièvement lesquels d'entre ces objets sont décrits dans le volume en cours de publication.

C'est d'abord une croix triomphale, d'origine westphalienne, de l'année 1520 environ. Elle provient de l'église de Borgholzhausen. Sous

cette croix étaient attachés la Vierge et saint Jean, réunis en un groupe figurant le *Spasimo* (*Spätgotischer Holzkruzifixus mit Maria- und Joannes-Gruppe*, col. 1-2 et pl. I-II).

La collection comprend vingt-huit bustes-reliquaires, objets très répandus dans la région colonaise. M. Schnütgen en publie quatre : un buste de chevalier, un d'évêque et deux de vierges *(fig. 1-4)*, plus artistement sculptés que la plupart des objets analogues et paraissant remonter aux débuts du XVe siècle *(Vier Kölnische Reliquien büste der Hochgotik*, col. 33-34 et pl. III).

Voici maintenant un objet rare : une boîte à plusieurs compartiments, en forme de croix et ornée sur le couvercle d'un crucifix au repoussé. Elle date du commencement du XVe siècle et servait de custode pour le Viatique et les saintes Huiles. Deux custodes semblables existent dans le trésor de l'église de Lunébourg. (*Krankenversehkreuz des XV. Jahrh.* col. 65-66 et pl. IV).

La collection Schnütgen comprend une riche série de croix anciennes. Quarante d'entre elles appartiennent à l'époque romane. M. Schnütgen en désigne trois (*Drei romanische Bronzekruzifixe des Rogkerus Werkstatt*, col. 97 à 100 et pl. V) comme étant probablement des œuvres originaires d'Helmershausen, où le moine Roger exécuta des œuvres d'orfévrerie. Elles paraissent appartenir au début, au milieu et à la fin du XIIe siècle.

Suivent sept autres croix *encolpia*, croix votives, etc., plus anciennes que les précédentes. Elles appartiennent à l'époque franque, à l'époque carolingienne et au XIe siècle (*Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters*, col. 129-132 et pl. VI). Huit autres, datant du courant du XIIe siècle (*Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossen Kruzifixe des XII. Jahr.*, col. 161-162 et pl. VII) font connaître l'art de la Saxe et de la Westphalie à cette époque

Voici maintenant deux peintures sous verre, nommées d'abord églomisés. Elles appartiennent à l'école colonaise et datent de la fin du moyen âge. A ce propos M. Schnütgen donne un aperçu intéressant sur l'histoire de la peinture sous verre (*Zwei kölnische Hinterglasmalereien der Spaetgotik*, col. 193-196 et pl. VIII).

Un chemin de croix peint de la collection Schnütgen, est l'œuvre d'un artiste amateur, G. F. Vischer, datée de 1735. C'est un spécimen assez rare pour cette époque, puisqu'il comprend les quatorze stations du chemin de croix actuel (*Ein gemalter Kreuzweg aus 1735*, col. 225-226 et pl. IX).

Suivent dix ivoires, tablettes sculptées et statuettes, œuvres présentant de sérieuses garanties d'authenticité. Elles appartiennent aux XIVe et XVe siècles et sont d'origine française, allemande et westphalienne (*Zehn elfenbeinreliefs des XIV. und XV. Jahrhunderts*, col. 257-260, pl. X et figure).

Sur les sept madones romanes assises de sa collection, M. Schnütgen en fait connaître trois d'origine rhénane, qui appartiennent déjà par quelques traits au style gothique. La plus ancienne d'entre elles, date du commencement du XIIIe siècle et est apparentée à la sculpture liégeoise. (*Drei rheinische Holzmadonnen des XIII. Jahrhunderts*, col. 289-292 et pl.)

M. J. Schroth a agrandi l'église de Haslach dans la Forêt-Noire. Il a travaillé d'après le style local de la fin du XVIIIe siècle, en harmonie avec la majeure partie de l'église ancienne. (*Die Stadtpfarrkirche zu Haslach im Kinzigtal, Baden*, col. 3-10 et 5 fig.)

L'église paroissiale de Braunsberg dans la Prusse orientale possède deux des rares retables du moyen âge de la province. L'un d'eux est peint et pourrait être l'œuvre d'un artiste de la contrée. Il fut offert aux débuts du XVIe siècle par un professeur de l'université de Leipzig : Thomas Werner. (Kolberg, *Ein mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg*, col. 11-18 et fig.)

M. Schönermark explique comment le Christ en croix, représenté à l'époque romane comme un souverain maître, devient à l'époque gothique l'Homme de douleurs, qui souffre par amour et demande notre amour. La Renaissance cherchera à représenter un Dieu volontairement soumis aux souffrances (*Der Kruzifixus in der Gothik*, col. 19-24).

M. O. Sirén conteste les conclusions de M. O. Wulff touchant un peintre italien que M. Sirén regarde pour un disciple de Agnolo Gaddi. M. Wulff continue à croire que ce peintre passa de Sienne à Florence vers 1360-1370 et devint un maître très considéré dans cette dernière ville (*Anmerkungen zu Dr. Oskar Wulffs, « Madonnenmeister »* ; *Replik*, col. 23-28).

Wildenburg, dans le diocèse de Cologne, possède un important château ancien des seigneurs de Pallandt. Il fut changé en couvent au XVIIIe siècle. Actuellement s'y trouve établie l'église paroissiale et divers services publics. Les constructions ont été l'objet de restaurations récentes. L'architecte M. L. Arntz rappelle à ce propos combien il est utile de donner une destination utile aux monuments anciens qu'on désire conserver. (*Die Pfarrkirche zu Wildenburg*, col. 35-48 et 10 fig.)

Les origines de la gravure sur bois ont été étudiées par M. Bouchot, d'après les estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris. Cet auteur la veut retrouver dans des régions françaises, con-

trairement à M. W. L. Schreiber qui la recherche dans l'Allemagne du Sud et les contrées voisines des Alpes. M. L. Schreiber répond sommairement aux observations de M. Bouchot, dont il reconnaît pleinement le pénétrant esprit d'observation. Ses remarques seront d'un grand intérêt pour les spécialistes. Sur l'origine de la gravure sur métal les deux auteurs ont des opinions moins divergentes. Bouchot désigne entre autres la ville de Douai, Schreiber cherche dans la même région et avait déjà nommé Valenciennes, comme un endroit où l'art de la gravure sur métal fut d'abord en honneur, vers le milieu du XVe siècle (*M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschneidekunst*, col. 49 56, 83-90, 101-104). Les deux érudits dont nous signalons la controverse, sont décédés assez récemment l'un et l'autre.

M. Poppelreuter fait connaître une belle coupe à fond doré, aux ors relevés de quelques appoints de couleurs (*Fund eines altchristlicher Glasen in Köln*, col. 67-76 et 4 fig.). Cet objet, trouvé à Cologne en 1907, dans un grossier sarcophage du IVe siècle, est plus ancien que la sépulture qui le renfermait et paraît appartenir au IIIe siècle. On y voit des scènes chrétiennes. Il est de fabrication colonaise. Son style rappelle l'Egypte et l'Orient beaucoup plus que Rome.

La question de la sépulture de Charlemagne a été étudiée récemment par le professeur Buchkremer. Celui-ci croit que le corps du grand empereur d'Occident fut enseveli dans un sarcophage, placé au-dessus du sol, dans le voisinage de la sacristie du dôme d'Aix-la-Chapelle. M. M. Hasak, tout en reconnaissant que le sarcophage de Proserpine appartenait au monument funéraire, croit que celui-ci était placé dans le chœur démoli de l'église caroligienne. Le corps était inhumé dans une petite crypte. L'empereur, revêtu de ses insignes, s'y tenait assis sur une sorte de siège. Les textes écrits sont favorables à cette hypothèse (*Karl der Grosse ist sitzend, auf einer Art goldene Thron begraben worden*, col. 75-84 ; 105-118 et 3 fig.).



Fig. 5. — Stalles de Wassenberg. — Fin du XIIIe siècle.

M. Br. Kuske a trouvé un extrait de compte de juin 1442, qui mentionne un travail de S. Lochner à Cologne (*Zum Stephan Lochners Lebensgeschichte*, col. 89-90).

D'après M. H. Reiners les belles stalles de Wassenberg sont l'œuvre d'artistes mosans. Elles paraissent être postérieures à la bataille de Woeringen (1288) après laquelle Wassenberg devint une dépendance du Brabant (*fig. 5*). Les jouées terminales représentent le donateur : un chevalier, qui est peut-être Jean I duc de Brabant (✠ 1294). Elles sont l'œuvre d'un sculpteur en pierre. (*Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg*, col. 117-126 et 3 fig.)

M. Jos. A. Endres fait connaître une peinture murale de l'école de Ratisbonne. Elle paraît dater de la seconde moitié du XIIe siècle et reproduit l'Annonciation. Elle appartient sans doute à un cycle de peintures encore conservé sous le badigeon. (*Eine Verkündigung in der ehemaligen Abteikirche von Karthaus-Prül*, col. 133-136 et fig.)

La symbolique des nombres dans le monde antique dérive de la philosophie pythagoricienne. Comme emblèmes de la justice les symbolistes de l'antiquité employaient les chiffres neuf et surtout quatre, à cause des combinaisons arithmétique et géométrique auxquelles il se prête. Au moyen âge c'est le chiffre huit qui est plutôt considéré comme emblème de la justice. Des considérations musicales et arithmétiques ont motivé son choix (E. von Moeller, *Die Zahlensymbolik in ihren Beziehungen zur Gerechtigkeit*, col. 137-148).

M. K Atz décrit une peinture murale du milieu du XIIIe siècle conservée dans le baptistère de Brixen. Elle représente le trône de Salomon, considéré comme symbole de la Vierge, *sedes sapientiae*. (*Der Thron Salomos in ältester Form*, col. 147-156 et fig.)

Reims fut le centre d'un grand mouvement artistique à l'époque carolingienne. Mais à l'époque suivante, sous les Otton, l'art se développa surtout dans les couvents rhénans. Grâce aux aux influences byzantines, l'orfévrerie fit alors de grands progrès. M. M. Creutz étudie les diverses écoles locales qui la cultivèrent. (*Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts*, col. 163-172 et 4 fig.; 201-210 et 6 fig.; 229 238 et 7 fig.) L'école de la Reichenau fut une des premières à fleurir. On distingue parfois ses œuvres par les motifs gravés : rinceaux, bustes des vertus cardinales, Agneau divin, etc. (*fig. 6-7*).

L'auteur passe aussi en revue les œuvres remarquables : ivoires et pièces d'orfévrerie qui paraissent dépendre de l'école de Prüm. Celle-ci a beaucoup de points de contact avec l'école de Reims, notamment par ses filigranes en forme de filaments. L'école de Trêves et Echternach lui est également voisine. Celle-ci a notamment des rapports avec la Reichenau.

Enfin M. Creutz examine les œuvres conservées à Cologne, Aix-la-Chapelle et Essen, et les croit originaires des ateliers de Cologne. Ici le moine Roger, que l'auteur identifie avec le moine Théophile, prépara le développement des écoles d'orfévrerie rhénane au XIIe siècle.

M. A. Schmid complète une étude antérieure sur d'anciens rosaires en faisant connaître un chapelet de *pater* de l'année 1500 environ, ainsi que des chapelets grec-orthodoxe, turc, bouddhiste, etc. (*Der Rosenkranz und seine christlichen und unchristlichen Bruder*, col. 173-178 et 3 fig.)

Mgr J. Graus décrit deux églises du début du XVIe siècle : celles de Bischoflak et de Ehrengruben dans la Carniole. Elles ont trois nefs d'égale hauteur, couvertes de voûtes à nervures compliquées, avec clefs sculptées aux intersections ; les légères colonnes, avec chapiteaux à feuillage, sont octogonales. Une partie de la Carniole appartenait autrefois à l'évêché bavarois de Freising. Les deux églises décrites ont de grandes affinités avec les églises bavaroises ; elles prouvent l'influence artistique que l'évêché de Freising sut exercer dans la Carniole. (*Von Freisings deutscher Kolonisation in den Ostalpenländern. Kirchliche Denkmaeler*, col. 177-192 et 3 fig.)

M. M. Hasak, professeur à l'école technique de Grünewald près Berlin, se plaint du règne de la fantaisie et de l'absence de caractère dans l'architecture et les arts industriels (*Der neue Stil*, col. 197-200 ; 239-246 et 261-262). Le feuillage ornemental ne prétend plus, ni à la beauté de lignes, ni à la pondération, les profils n'ont plus rien d'architectural. Un style nouveau ne peut se trouver que par une voie : Il faut que chaque élément de la construction soit rationnellement conçu et que l'ornementation se rattache soit à la Renaissance soit à l'art gothique. Pour sortir de l'ornière il faut recourir à l'étude encore très imparfaite des anciennes constructions civiles en style gothique.

L'art classique fait usage d'une décoration que nous ne comprenons pas, tandis que le gothique cherche à faire ressortir par la décoration la structure même du monument et interprète la flore, la faune et la figure humaine, telle qu'elle se présente aux yeux de tous.

Ces principes doivent être à la base de l'art nouveau, lequel ne se conçoit pas sans tradition. Il suffirait d'appliquer le style gothique aux édifices profanes : théâtres, banques, universités, pour produire des œuvres à la fois de grand caractère et d'allure toute nouvelle.

M. Schnütgen fait connaître le beau calice en style roman, œuvre de M. J. Schreyer à Aix-la-Chapelle, qui fut offert le 27 septembre dernier à Mgr H. Nottebaum. (*Neuer Kelch romanischer Stilart*, col. 211-212 et fig.)

M. E. W. Braun décrit un beau reliquaire-monstrance de la *Marienkirche* de Cracovie. Le reliquaire porte le poinçon de la ville de Nuremberg, mais pas de marque d'atelier. Celle-ci fut requise seulement par l'ordonnance de 1541. Cette œuvre, sur laquelle une sainte Véronique

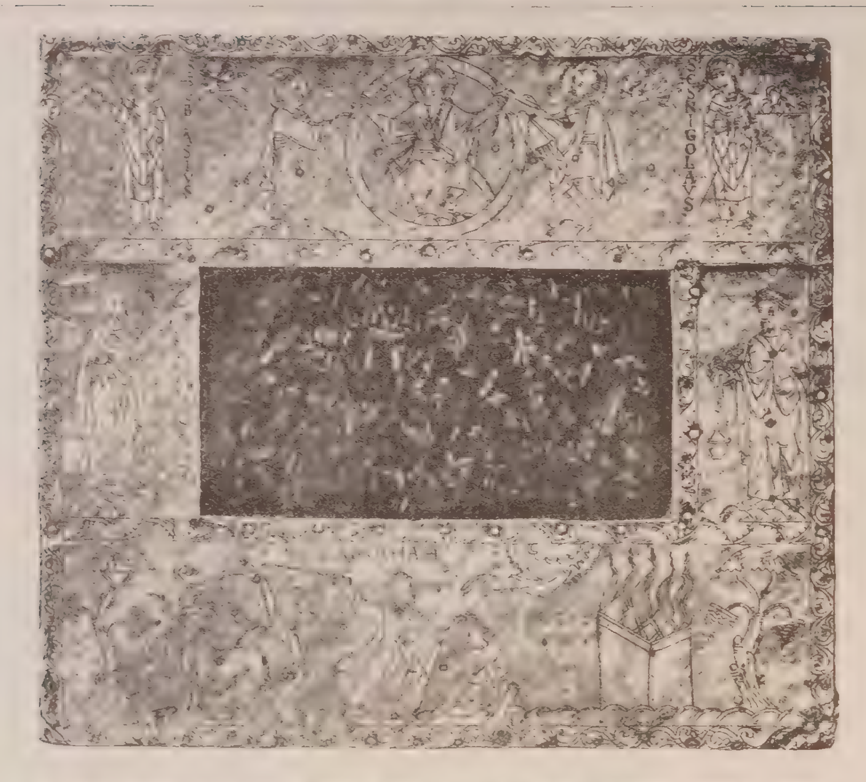




Fig. 6-7. — Autel portatif du Musée de Cluny. — Dessus et revers, Xe siècle.

gravée rappelle le dessin de Dürer ou de Veit Stoss *(fig. 8)* est intéressante pour l'histoire de l'orfévrerie à Nuremberg, au début du XVIe siècle. (*Nürnberger Reliquiar aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts*, col. 213-216 et 2 fig.) D'après M. M. Lehrs, la Véronique de la monstrance est en réalité une imitation de la gravure de Schongauer. (*Die Monstranz der Marienkirche zu Krakau*, col. 249-250 et fig.)

Les images du Christ en croix représentent d'ordinaire à droite la plaie du côté. Ce détail est justifié par le symbolisme : l'Église, qui naît de la blessure produite par le coup de lance, est représentée à droite de la croix, recueillant le sang divin dans un calice *(Die Seitenwunde Christi*, col. 217-218).

La maison Hermeling de Cologne a exécuté un beau phylactère en forme de quatre feuilles,



Fig. 8. — Détail de monstrance à Cracovie. Avant 1541.

offert au Saint-Père par le chapitre métropolitain. Au-dessus de l'habitacle à jour de la relique figure, en émail sur relief, l'adoration des mages d'après le tableau de St-Lochner (Schnütgen, *Neues Drei königenreliquiar als Weihegabe an Papst Pius X, seitens des Kölner Metropolitankapitels*, col. 227-228 et fig.).

M. A. Egger signale un tableau du XVIIe siècle sur lequel la légende des trois vierges de Meransen paraît être influencée par celle de sainte Wilgeforte. (*Ikonographischer Beitrag zur Legende der « drei hl. Jungfrauen » von Meransen in Tirol*, col. 247-248 et fig.)

Le R. P. A. Pöllmann a découvert la signature du maître de Messkirch, peintre de l'école de Dürer. Le maître se nomme Jerg Ziegler. Un agrandissement photographique fait apparaître la signature et la date 1524 sur le tableau de Stuttgart représentant saint Benoît. (*Die Signierungsweise des Meisters von Messkirch*, col. 263-268 et 2 fig.)

M. H. Reiners publie une intéressante étude

sur les stalles de la cathédrale de Cologne. *(Das Chorgestühl des Domes zu Köln*, col. 269 282 ; 309-315 et 9 fig.) Il s'occupe surtout de leur iconographie, dont il propose des interprétations d'une parfaite vraisemblance, malgré la fantaisie qui règne dans ces sortes d'œuvres. Il y s'agit d'une opposition du bien et du mal, d'actions profanes et d'actes religieux, agréables à Dieu. L'amour du contraste se remarque aussi dans les scènes reprises à la Bible : la désobéissance des premiers parents sera opposée par exemple à l'obéissance d'Abraham, sacrifiant son fils. Les stalles sont d'un style nettement français, comme les autres œuvres rhénanes qui leur sont contemporaines. Elles paraissent dater des années 1315 à 1340.

M. A. Schmid donne quelques détails historiques sur la liturgie du baptême et la robe baptismale. Il publie un spécimen de celle-ci avec figure de la Vierge imprimée sur toile. Elle date du XVIe siècle et appartient au Georgianum de Munich. *(Das Taufkleid*, col. 251 254 ; 284-285 et fig.)

M. L. Arntz donne des notions historiques sur les constructions de l'abbaye cistercienne d'Altenberg, située à vingt kilomètres de la ville de Cologne. L'abbaye fut abandonnée en 1802. En 1835 on commença les restaurations de son église monumentale,qui fut consacrée aux cultes, catholique et protestant à la fois, en 1856.

L'abbaye, filiale de Morimond en Bourgogne, fut fondée d'abord sur la hauteur en 1133. En 1145 elle s'établit dans la vallée, sur les bords de la Dün. Là un oratoire primitif fut bientôt converti en une église du type de celle de Georgental en Thuringe : avec abside semicirculaire flanquée de chaque côté de deux chœurs paralelles, dont les deux extrêmes terminés en abside. En 1163 cette église recevait des sépultures, mais on y travaillait encore en 1190. Le chœur actuel, avec chapelles rayonnantes, fut commencé en 1255. La nef ne fut achevée qu'en 1379. *(Ueber die Baugeschichte der einstigen Abtei Altenberg im Rheinland*, col. 293-308 et 3 fig.)

R. MAERE.

BULLETIN DES MUSÉES DE FRANCE, 1908.

La revue bimestrielle *Bulletin des Musées de France* a remplacé en 1908, avec de légères modifications, la revue *Musées et monuments de France*, parue en 1906 et 1907 sous la direction de M. Paul Vitry. Nous donnons ci-après l'analyse des articles qui intéressent l'art du moyen âge et l'art moderne.

A la vente de la collection Robaut, remarquable par de précieux dessins de Corot et de Delacroix, le Louvre a acquis *Le beffroi de Douai*, tableau peint par Corot en 1871. M. P. Prieur le considère comme le chef-d'œuvre du maître, parmi ses tableaux de pure architecture (pp. 2-4 et pl.).

Il subsiste peu d'œuvres des célèbres orfèvres Germain qui travaillèrent pour Louis XIV et Louis XV. L'une d'elles, *L'écuelle de Thomas Germain*, datée de 1733, a été acquise par le Louvre à la vente Chasles. M. R. Koechlin la décrit (pp. 4-5 et pl.). On y trouve gravées les armoiries du cardinal da Motta e Silva, ministre de Jean V de Portugal (p. 21 et fig.).

M. E. Durand Gréville étudie *Raphaël, collaborateur du Pérugin, à propos du « Baptême du Christ » du musée de Rouen* (pp. 10-13 et pl.). Il est d'avis que dans ce tableau, fragment de prédelle, Le Pérugin a dessiné les figures et exécuté les paysages, tandis que Raphaël a peint les figures.

Une prédelle du Musée du Louvre représente de part et d'autre d'un Calvaire des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Jacques-le-Majeur. Mlle L. Pillion, qui identifie les scènes de la légende de saint Jacques, attribue cette œuvre à un anonyme florentin de la fin du XIVe siècle. *(La légende de saint Jacques le Majeur d'après une peinture giottesque du Musée du Louvre*, pp. 18-19 et fig.)

M. P. de Nolhac décrit *un portrait de Rosalie Fragonard, légué par M. Andéaud au musée du Louvre* (p. 20 et pl.). C'est un dessin exécuté par Fragonard peu avant 1788.

M. L. Réau appelle l'attention sur les peintures et dessins qui représentent *L'art allemand dans les musées français* (pp. 46-48 et pl.). Les peintures des maîtres allemands sont peu nombreuses en France et celles conservées dans les musées de province sont peu connues. M. Réau réclame pour les peintures allemandes du Louvre un classement plus systématique. Il en fait connaître quelques-unes, examine leur attribution et rappelle que le Louvre, la Bibliothèque Nationale et le Musée de Condé possèdent notamment d'intéressants dessins de Dürer.

Le Louvre possède aussi peu d'œuvres capitales de l'école espagnole. Récemment il a fait l'acquisition d'*Un nouveau tableau du Greco*, l'inspirateur de Velasquez. C'est un Christ en croix avec deux donateurs : Diego et Antonio Covarrubias. M. J. Guiffrey le considère comme un des chefs-d'œuvre du maître. Il provient d'une salle d'audience du tribunal de Prades, où sa présence ne pouvait plus être tolérée (pp. 33-34 et pl.).

M. G. Brière fait connaître la *Réception de la Reine Victoria au Tréport (1843)*, peinture

d'Eugène Lami, offerte au Musée de Versailles par un groupe d'amateurs. Cette œuvre fut commandée, en même temps que d'autres, par le roi Louis-Philippe, lors du séjour de la reine Victoria au château d'Eu (septembre 1843). Elle était inachevée lors de la révolution de 1848, et fut retrouvée récemment non loin de Paris, dans une grange.

M. H. Chabeuf donne quelques notes sur des tableaux, pastels et sculptures anciennes distribuées avec goût, mais sans classement, dans *Une nouvelle salle du musée de Dijon* (pp. 44-46 et pl.).

Un album de dessins d'Ingres est entré dans les musées du Louvre. Il s'y trouve une aquarelle représentant *Le pape officiant à St-Pierre de Rome*. M. J. Guiffrey la fait connaître. Elle date de 1813-1814, elle est sans doute antérieure au tableau du Louvre, représentant la chapelle Sixtine, qui fut lacéré en 1907 et restauré depuis (pp. 51-52 et pl.).

M. Paul Vitry accepte l'attribution au sculpteur Conrad Meyt d'une figurine du Louvre qui représente la Force. Il conteste toutefois la part que M. Vöge attribue au même artiste dans les sculptures de Brou (*Une statuette du musée de Cluny attribuée à Conrad Meyt*, p. 53 et fig.).

Le Louvre s'est enrichi d'un portrait par François Clouet, trouvé à Vienne, signé et daté 1562. On ne connaissait jusqu'à présent qu'un seul autre portrait de ce peintre portant une date et une signature. M. H. Stein identifie le personnage Pierre Quthe, que le portrait représente. Cet ami de Clouet était apothicaire-juré et vivait dans le voisinage du peintre. (*Le portrait de Pierre Quthe*, pp. 65-67 et pl.)

Le musée des Arts décoratifs à Paris a fait l'acquisition de 300 dessins des Pineau, famille d'artistes décorateurs dont les plus à la mode furent Nicolas (1652-1715?) et Dominique (1718-1786). Ceux-ci ont leur place marquée dans l'histoire des styles français du XVIII[e] siècle et leurs dessins sont d'excellents documents pour l'évolution de leur art. (L. Metman, *Une collection de dessins des Pineau au musée des arts décoratifs*, pp. 68-70 et pl.)

Le musée de Versailles s'est enrichi d'une importante collection de dessins relatifs à des cérémonies funèbres accomplies à Saint-Denis et au sacre de Charles X (1815-1825). Ces dessins, dus à des artistes de talent, compléteront les peintures groupées à Versailles dans la salle de la Restauration (G. Brière, *Dessins de l'époque de la Restauration au musée de Versailles*, pp. 71-73).

M. P. Vitry signale *La constitution de la salle Puget au musée de Marseille* (pp. 76-78 et pl.). Pierre Puget, sculpteur de l'école de Bernin, a maintenant dans sa ville natale un appartement où sont exposées ses œuvres : quelques-unes en original, d'autres, conservées en France ou en Italie, en reproduction.

Le Louvre a acquis dans le courant de l'année 1908 le *portrait de vieille femme, par Hans Memling* de la collection Nardus. Ce portrait, volet droit d'un diptyque dont le pendant, un portrait de vieillard, est à Berlin, se révéla en 1902, à l'exposition de Bruges, comme un des chefs-d'œuvre du maître. M. P. Leprieur reconnaît que son acquisition comble une lacune au musée du Louvre (pp. 81-8? et pl.).

La rentrée au musée du Louvre du célèbre bureau « de Colbert », un des plus beaux meubles de Ch. A. Boulle, donne l'occasion à M. P. Vitry, de rappeler la manière dont se reconstitue *Le musée du mobilier national*, institué en principe en 1792-1793, mais dispersé depuis (p. 83).

Le cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale vient de recevoir en don *La collection Armand-Valton*. Celle-ci comprend des objets d'art, des monnaies antiques, et l'ensemble le plus complet qui existe pour l'étude de la médaille italienne. Elle est remarquable par le bel état des pièces. M. H. de la Tour fait connaître trois belles médailles, dont une signée, œuvre du célèbre médailleur padouan Christoforo de Geremia (pp. 84-86 et pl.).

Une belle publication, comprenant 160 héliogravures, vient d'être consacrée à *La peinture au musée de Lille*. M. Fr. Benoit en a rédigé le texte. Une notice publiée par lui sur une madone acquise à la vente Bourgeois, œuvre qu'il attribue à un imitateur de Verocchio (vers 1490), est reproduite ici (pp. 90-92 et pl.).

R. M.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE.

Nous avons déjà signalé ici, notamment dans le t. LVII, 1907 (p. 346), des études intéressantes parues dans la *Revue archéologique*. Cette publication est consacrée en grande partie à l'archéologie de l'antiquité. On y trouve cependant aussi d'assez nombreuses études sur l'art et l'archéologie chrétiens. Nous analysons ci-après celles parues dans les derniers volumes.

M. Paul Monceaux continue son *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*. (1906, 4[me] sér., t. VII, pp. 177-192 ; 260-279 ; 461-475 ; t. VIII, pp. 297-310).

Après avoir étudié dans la *Revue archéologique* de 1903 et 1904 les inscriptions chrétiennes grecques et les inscriptions juives, il examine maintenant les inscriptions métriques. Celles-ci,

par là même qu'elles adoptent le mètre, s'affranchissent du formulaire des inscriptions en prose et, grâce à leur nombre — on en connaît une cinquantaine — elles éclaircissent les tendances de la poésie chrétienne d'Afrique.

Ces inscriptions datent de divers âges, depuis le troisième siècle jusqu'à l'invasion arabe. La moitié sont gravées sur pierre ou sur marbre, on en connaît vingt et une en mosaïque. Certaines sont funéraires, un grand nombre sont monumentales et servaient à la décoration des édifices civils et religieux. Des éléments païens très nombreux s'y retrouvent, on y observe aussi des réminiscences des poètes classiques. Leur étude comparée atteste l'emploi d'anthologies et parfois l'imitation d'inscriptions romaines, en particulier d'inscriptions damasiennes. Aussi bien que dans les inscriptions païennes, on y poursuit le passage de la poésie classique, qui a la prosodie pour fondement, à la poésie latine populaire, qui se fonde dans une certaine mesure sur l'accent tonique, les rimes, les assonances et sur le nombre des syllabes.

M. Maurice Henault étudie d'après des documents d'archives, en grande partie inconnus jusqu'à présent, la vie et les œuvres de Simon Marmion. (*Les Marmion : Jehan, Simon, Mille et Colinet, peintres Amiénois du XVme siècle.* 1907, 4me serie, t. IX, pp. 119 140 et 282 304.) Il donne d'abord quelques notes biographiques sur les divers membres de la famille, puis il énumère plus spécialement les œuvres de Simon que mentionnent les documents écrits. Aucune œuvre de cet artiste ne peut être identifiée avec certitude. M. Hénault le prouve plus longuement pour les célèbres volets du retable de S. Bertin. Il fait suivre son étude d'une bibliographie très complète et très détaillée et de plus de cent pièces justificatives. Celles-ci sont disjointes de l'étude même. Il faut les chercher aux pages 410 à 424 du tome IX et 108 à 124 du tome X.

Le général de Beylié a fait durant l'hiver 1906-1907 un voyage archéologique dans la Mésopotamie. Il décrit ici les monuments de Samara construits en briques, souvent de mauvaise qualité, durant le premier tiers du IXe siècle et abandonnés vers 875. Ces constructions, mosquées et palais ruinés, appartiennent par conséquent à la période la plus brillante de la dynastie des califes abbassides de Bagdad. On y remarque des minarets de forme héliçoïdale, des demi-tours faisant l'office de contreforts, des arcades et des voûtes en arc brisé, des baies multilobées. Ils forment un chaînon entre l'architecture de la dynastie persane des Achéménides et celle de l'art arabe. (*L'architecture des Abbassides au IXe siècle.* 1907, 4me série, t. X, pp. 1-18, 13 fig. et 5 pl.)

Un noble florentin décrivit, dans un rapport de son voyage à Rome en 1450, les édifices et les œuvres d'art de la Ville Eternelle. M. Herbert P. Spencer reproduit cette relation (pp. 82-97), sans rien modifier à l'orthographe original. Elle avait déjà paru dans l'*Archivio romano di storia patria.*

Pour faire mieux apprécier l'importance de la publication de M. Strygowski sur le psautier serbe de Munich (XVe siècle) et sur sa copie (XVIIe siècle) conservée à Belgrade, M. L. Bréhier passe d'abord en revue les découvertes archéologiques qui ont changé en quelques années l'aspect des études sur l'art oriental.

M. Strzygowski a observé des influences syriennes et orientales dans la miniature et l'iconographie des manuscrits qu'il examine. Ces mêmes influences, qui se manifestent ici plus clairement, s'observent aussi dans l'art et dans l'iconographie byzantins. Ceux-ci reprennent beaucoup d'éléments élaborés d'abord dans les grands centres de l'Orient : Antioche, Alexandrie, etc. Ces mêmes éléments passèrent aussi en Occident, où leur influence peut se poursuivre jusque durant l'époque carolingienne (*Orient ou Byzance*, t. X, pp. 396 412).

M. E. Bertaux fait connaître certains tableaux espagnols représentant des miracles de saint Antoine, d'après la Légende dorée. Parmi ceux-ci s'en trouve un signalé comme inexpliqué par le *Répertoire des Peintures* de M. Reinach. Il représente *La diablesse et l'évêque* (1908, 4me série, t. XI, pp. 16-24 et pl. IV-VII).

M. S. Reinach publie quelques miniatures d'*Un manuscrit dérobé à la Bibliothèque de Saint-Martin* (pp. 75-76 et pl. II-III). Un autre manuscrit dérobé également, en octobre 1907, a été découvert à Londres, mais le manuscrit signalé par M. Reinach, précieux livre d'heures, n'est pas retrouvé.

M. Strzygowski a cherché une preuve de l'influence de l'Orient sur l'art chrétien dans les miniatures du psautier serbe de Munich, datant du XIVe siècle. Il y voit une œuvre inspirée d'un original syrien du VIe ou du VIIe siècle. Cette théorie est contestée par M. G. Millet. Celui-ci reconnaît que le psautier a des caractères qui lui sont communs avec les monuments syriens, mais il prétend que Byzance s'interpose entre le psautier et l'Orient. Plusieurs particularités que M. Strzygowski attribuait en propre à la Syrie appartiennent tout aussi bien à Byzance et au XIVe siècle, époque de restauration, d'activité religieuse et d'expansion

serbe encore peu connue (*Byzance et non l'Orient*, pp. 171-189, 13 fig. et pl. XI).

L'autel d'Avenas, orné de sculptures sur trois de ses cotés, date du règne d'un roi Louis, qui ne semble pouvoir être que Louis VII (1137-1180). On y lit une inscription difficile à interpréter. M. de Mély a remarqué que le dernier vers de celle-ci forme un chronogramme au chiffre 1180 (*L'autel d'Avenas* (*Rhône*) *et le chronogramme de son inscription*, pp. 254-264 et 3 fig.)

Les recherches scientifiques faites en Asie Mineure, ont notamment appelé l'attention sur les curieuses églises souterraines qui existent dans plusieurs régions du pays. M. G. de Jerphanion en fait connaître deux de types différents, qui sont décorées tout entières de peintures : scènes de la vie du Christ, figures de saints, etc. Dans toutes deux l'arc en fer à cheval est employé. La première : église de Ste Barbe à Soghanle se compose d'une nef de deux travées terminée par une abside ; la seconde, chapelle de l'Ascension à Gueurémé, a un plan en croix grecque, inscrit dans un rectangle sur lequel ressortent trois absides. Elle est couverte d'une coupole centrale et de huit autres de petites dimensions (*Deux chapelles souterraines en Cappadoce*, 1908, 4me série, t. XII, pp. 1 32, pl. XIV-XVI et fig.).

Le tombeau du cardinal François de la Rochefoucauld (pp. 96-106), abbé de Ste-Geneviève à Paris, mort en 1645, se trouve maintenant, après diverses péripéties, à l'hospice d'Ivry. M. A. Boinet le fait connaître. C'est l'œuvre de Philippe de Buyster, sculpteur anvervois établi à Paris, qui l'exécuta de 1656 à 1660. La statue du cardinal est une des meilleures sculptures du XVIIe siècle.

R. M.

L'ART PUBLIC (no 1, juin 1907; n 2, 3, 1908.)

Cette nouvelle publication, dont trois numéros ont paru, est l'organe de l' « *Institut international d'art public* » fondé à Bruxelles par M. Eugène Broerman sous les auspices le MM. Beernaert et Van Overberg en vue de combattre la banalité et la laideur manifestées de toutes parts : dans les édifices, l'art industriel, les sites urbains, etc. Désireux de réagir contre ces enseignements fâcheux donnés sans cesse à la masse, cet Institut, où se sont groupés de nombreux artistes et écrivains de Belgique, de France et d'autres pays, s'est proposé « de définir, propager et défendre les intérêts publics de l'art ; de populariser les bons modèles par des concours, des expositions, des conférences ; d'encourager l'éducation technique des artistes ; de forcer les communes et l'État à donner le bon exemple en n'enlaidissant pas la rue ; de réclamer, en un mot, *l'hygiène artistique* dans tous les domaines qui dépendent des pouvoirs», et dans ce but des Congrès d'art public se sont déjà tenus en 1898, en 1900 et en 1905.

Le premier fascicule contient, outre un article-programme éloquent de M. Broerman, des vers de Mistral et des considérations sur son rôle en Provence ; un article de M. Marius Vachon sur la ville de Paris et l'art public au XVIe siècle ; des pages de Carmen Sylva sur la beauté ; de Walter Crane sur l'éducation artistique ; de M. H. Carton de Wiart sur la résurrection d'Herculanum ; de M. E. de Pierpont sur la forêt des Ardennes et les grottes de Han ; de M. L. Dumont-Wilden sur les transformations de Bruxelles ; de l'architecte allemand J. Stübben sur la construction moderne des villes en Allemagne ; de M. Glum Brown sur les cités américaines ; de M. Frantz Jourdain sur le rôle de la critique d'art ; de M. A. Sluys sur l'imagerie scolaire en Suède, au Japon et en Belgique ; de M. E.-A. von Saher sur l'École des arts industriels de Haarlem ; de M. Florimond van Duyse sur la Société de chant populaire de Gand, etc.

Le deuxième fascicule n'est pas moins varié. On y trouve des articles de M. E. Broerman sur les traditions nationales manifestées dans les collections de sculptures anciennes du musée d'Amsterdam ; de M. E. Sarradin sur Carpeaux ; de M. Girard Harry sur Constantin Meunier ; — au point de vue de la sauvegarde des sites, des pages de M. H. Carton de Wiart sur la disparition prochaine de l'île de Philæ ; de Mme Marguerite Burnat-Provins sur une ligue pour la conservation de la Suisse pittoresque ; de M. L. Dumont-Wilden sur la restauration du château de Bioul ; — au point de vue de l'évolution artistique des villes : des articles de M. Camille Lemonnier sur les arbres et les fontaines ; de M. A. Ruhemann sur l'art et les hôpitaux ; de M. L. Cloquet sur la la voirie urbaine en Europe et en Amérique ; de M. Daniel H. Burnham sur la naissance de San Francisco ; — dans le domaine de la culture esthétique : un article de Dom Odilo Wolf sur l'école bénédictine de peinture de Beuron, et un de M. E. Broerman sur le dessin et l'image.

Ces études sont accompagnées de nombreuses et belles reproductions dans le texte en phototypie, qui complètent cet enseignement si louable par la plus éloquente des leçons de choses.

BULLETIN MONUMENTAL.
N° 3-4, 1908.

Dans les belles plaines de l'Oise, à Asnières, au milieu d'un parc délicieux, se dressent, comme les superbes dépendances d'un château, les ruines de l'abbaye cistercienne de Royaumont, fondée par saint Louis. Le beau cloître entouré de bâtiments claustraux modernes, reste entier à côté de l'emplacement de l'église, où l'on trouve sur le sol la trace de tous les murs. En élévation, il ne subsiste qu'un arrachement de la façade d'Ouest, et, droite et efflanquée comme un obélisque, une tourelle avec un coin tout isolé du transept Sud, dressée là comme un témoin et une échelle des mesures au bord d'un plan, et montrant les amorces de toute l'ordonnance de l'édifice, précieux vestige qui révèle encore en quelque sorte le diagramme du superbe vaisseau, long de 105 m.

M. Philippe Lauer tente la restitution de l'abbaye. Une nef de neuf travées et un transept avec bas-côtés, un chœur arrondi précédé d'une travée droite et entouré d'un déambulatoire avec sept chapelles rayonnantes en saillies, tel est le beau plan, très peu cistercien, de l'abbatiale toute imprégnée de l'élégance du gothique parisien. Il est à noter que le cloître s'inscrit dans l'angle du transept et du bas-côté (côté Sud) de manière à supprimer de ce côté le collatéral du transept de l'Ouest. Nous avons signalé naguère le même parti adopté à l'abbatiale cistercienne d'Aulne.

Le réfectoire est un vaisseau superbe, dont les voûtes ont 10 m. de hauteur; il rappelle ceux de Saint-Martin des Champs, du Mont Saint-Michel, de Saint-Jean des Vignes, de Soissons et de Villers en Brabant. Très curieux est le vaste bâtiment des latrines. Certes on n'a jamais, dans les constructions modernes, installé plus largement ces « nécessités ». L'église renferme de magnifiques tombeaux, que M. Lauer fait connaître d'après les documents écrits, notamment d'après Millin.

M. Anthyme Saint-Paul continue son étude sur l'art flamboyant, suscitée par la thèse de M. E. Enlart sur les origines anglaises de ce style. Il examine le mouvement des constructions pendant la guerre de Cent-Ans. Merveilleusement documenté, il déploie sa vaste érudition dans un tableau de l'activité des constructeurs français à cette époque, qui ne fut pas, d'après lui, tellement inférieure à celle de l'époque précédente, que l'essor de l'architecture en ait pu être véritablement suspendu. Cette période eut même sur le XIIIe siècle un avantage; il se forma en France alors, non des écoles, mais des centres d'art, personnels plutôt que régionaux; alors aussi surgirent les amateurs d'art. Clément V, et les papes d'Avignon, Jean de la Teyssandière, Gaston Phoebus, Charles V et les Valois furent de grands protecteurs des arts et procurèrent la renaissance de la sculpture. C'est un âge d'or sur lequel M. Anthyme Saint-Paul jette une lumière nouvelle.

Cette controverse amène cet éminent archéologue à une nouvelle conception de la chronologie gothique. Il se demande, si la période dite rayonnante n'est pas plutôt une fiction qu'une réalité, et s'il ne vaudrait pas mieux n'admettre que deux époques, celle du gothique primitif et celle du flamboyant. S'il faut maintenir le rayonnant, il est d'avis de le faire dater de 1275.

Ici, M. Anthyme Saint-Paul nous apporte des observations sensationnelles. Le style flamboyant ne devrait plus être considéré comme consécutif au rayonnant, mais comme parallèle à celui-ci et issu directement du gothique primitif! Né vers 1265, il fut en possession de tous ses moyens vers 1375.

D'ailleurs ce style flamboyant peut être divisé en quatre périodes. Dans son premier âge, de 1265 environ à l'avènement de Charles le Sage, il se constitue lentement à côté du rayonnant. Dans son deuxième âge, de l'avènement de Charles V à la mort de Jean de Berry, il entre en lutte avec ce dernier; à son troisième âge, à la mort de Jean de Berry au milieu du règne de Charles VII, il reprend sa marche parallèle avec son rival; à son quatrième âge, depuis le milieu du règne de Charles VII, ce style supplante le rayonnant, puis se développe à côté du style de la Renaissance. Bref le gothique flamboyant devint le contemporain de la Renaissance française tout entière, comme il avait été le contemporain du style rayonnant tout entier. Paru plus tôt que le curvilinéaire anglais, il était constititué de 1300 à 1310, et finit vers 1365.

Avec M. Enlart, son antagoniste admet finalement que des communications ont pu avoir lieu entre les deux styles à travers les âges, mais il soutient que la guerre de Cent-Ans est intervenue trop tard pour susciter en France un mouvement, qui remontait alors à trois quarts de siècle.

Le mot anglais *Chantry* (Chantrie), désigne des fondations de messe et prières pour les défunts, fréquentes aux XIVe et XVe siècles. A cet effet on construisait et meublait des chapelles spéciales (Chantry-chapel), qu'étudient MM P. Biver et F. E. Howard. Elles étaient parfois isolées, parfois accolées aux églises paroissiales, sous forme de collatéral de la nef ou du chœur. La séparation était nettement marquée par une clôture à claire-voie. Ces chapelles étaient séparées, distinctes du reste de l'église et souvent plus richement bâties. Quelques-unes ont un

étage accessible par un colimaçon et servant de tribune aux chantres. Généralement elles sont orientées comme l'église; la tombe est sous un enfeu. L'élégante clôture ajournée, les voûtes très ouvragées, souvent en éventail, l'autel avec son retable, le mausolée, enfin le décor héraldique et polychromé, le tout rehaussé de riches sculptures, constituent des ensembles d'une richesse spéciale, auxquels les églises anglaises empruntent un cachet tout spécial. Les défunts sont figurés, rarement à genoux, parfois en gisants, souvent en « transis », nus, étendus sur un suaire ou sur une natte, en proie aux vers. Les parents sont souvent représentés en pleurant; des anges, des saints sont figurés en statues. L. C.

Varia.

Revue archéologique. — *Mai-juin 1907.* — M. Hénault fait connaître une série de documents d'archives relatifs à la famille des Marmion, peintres amiénois du XVe siècle. — M. J. Laran recherche les proportions adoptées par les sculpteurs français du XIIe siècle.

Juillet-décembre. — M. H. Horne réédite une description italienne de Rome, écrite en 1450. — M. Seure expose en détail tout ce qui touche à l'histoire, à l'épigraphie et à l'archéologie de Nicopolis ad Istrum, ville gréco-romaine, dont il a exploré les ruines en Bulgarie. — M. L. Bréhier expose ses idées sur le problème de l'art byzantin et le rôle qu'y a joué l'art hellénistique.

Janvier-août 1908. — M. Bertaux reconnaît un épisode de la vie de saint André dans un tableau de l'ancienne collection Otlet, dont il démontre l'origine espagnole. — M. G. Millet, après M. Bréhier et dans un sens différent, traite la question de l'art byzantin et de ses origines classiques. — M. de Mély donne la date de l'autel d'Avenas (Rhône), grâce au développement d'un chronogramme ; ce monument est de 1180. — M. G. de Jerphanion fait connaître des peintures byzantines relevées par lui dans deux chapelles souterraines en Cappadoce.

Kunstchronik. — *13 novembre.* — M. F. Burger expose le résultat de découvertes faites par M. Biadego, au sujet de Pisanello : mentionné à la date de 1433, sous le nom de *Antonius Pisanus* âgé de trente-six ans, qu'on rencontre ensuite, en 1443 et 1445, sous le nom de *Pisonellus* et *Antonius Pixanellus.*

Amtliche Berichte aus den kœniglichen Kunstsammlungen *(Mars à décembre 1908).* — Ce Bulletin officiel des Musées royaux de Berlin continue d'enregistrer chaque mois les nouvelles acquisitions de ces galeries et donne la reproduction des plus belles pièces. A signaler, parmi les monuments ainsi publiés dans ces dernières livraisons : un beau retable sculpté de l'école tyrolienne ; un dessin de Rembrandt (première idée pour *L'Enfant prodigue* de l'Ermitage) ; un *Ange* sculpté du XIIIe siècle provenant de Clermont (Oise) et dont le pendant est au Louvre ; une jolie *Madone* alsacienne en terre cuite du XVe siècle; une grande gravure du maître E. S. offrant un projet d'ostensoir ; une plaque d'Évangéliaire en émail de Limoges ; un *Christ au pressoir*, dessin du vieux maître Jacob van Amsterdam.

La livraison de novembre contient un article de M. W. Bode relatif au triptyque du musée de Berlin attribué à Roger van der Weyden, qui serait une copie et non l'original du retable semblable conservé dans la Chapelle royale de Grenade. La comparaison des deux œuvres dispose l'auteur à voir dans le triptyque de Gre nade l'œuvre originale, don du pape Martin V.

Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, n°s 5, 6, 7, 1908.

H. Pirenne, *Les inventaires des petites archives.*

Chanoine Van den Gheyn. *Deux notes à propos de la polychromie des tombeaux.*

Il s'agit du tombeau de Viglius d'Aytta dans lequel on a découvert des peintures emblématiques, bien achevées et assez soignées.

G. Hulin, *La bible de Philippe le Hardi historiée par les frères de Limbourc : manuscrit français* n. 166 *de la Bibliothèque nationale à Paris.*

La bible moralisée paraît dans ses premiers cahiers être l'œuvre des mêmes artistes qui peignirent les œuvres de Chantilly. Les comptes de Jean Chousat fournissent une preuve à cette interprétation.

Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg. Tongres, 1907, t. XXV.

J. Paquay, *Cartulaire de l'église Notre-Dame à Tongres. — Chartes du XIVe siècle. — Les processions des croix banales à Tongres.*

Les arts anciens de Flandre, t. III (1908-1909). Fascicule II, *Études sur l'exposition de la Toison d'or.*

A. Goffin, *Les tapisseries.* M. Goffin pense aussi que Roger van der Weyden a dessiné des cartons pour tapisseries.

F. Alvin, *La médaille flamande.* Un italien, Jean de Candida, introduisit à la cour des ducs de Bourgogne l'art du médailleur. Dès le XVIe siècle cet art était définitivement installé aux

Pays-Bas. Jacques Jonghelinck, le brillant élève de Floris, modela en médaille de nombreuses effigies. A côté de lui, il faut encore citer Étienne de Hollande, Conrad Bloc et Jean de Montfort.

C. Tulpinck, *Les arts du métal et du bois*. Le directeur de la *Revue* donne une étude des stalles de la cathédrale de Barcelone, qu'il attribue à un artiste flamand, et du retable de Pensa di Mondari qui est, comme on le sait, une œuvre flamande des dernières années du XVe siècle.

Repertorium fur Kunstwissenschaft (1905, 2e livraison). *Notes sur les anciennes églises de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand*, par M. F. Witting.

D. Veneziano, *Contributions à l'histoire de la peinture vénitienne*, par M. H. Ankwicz.

P. Strauss (ou Trünklein) de Noerdlingen, sculpteur de l'autel de saint Pierre et saint Paul, du monastère d'Heilbronn (1510), par M. A. Gümbel.

(3e livraison). *Études sur le « Triomphe de la mort » du Campo de Pise*, par le comte G. Vitzthum.

Documents d'archives pour l'histoire de la peinture à Nuremberg au XIVe et au XVe siècle, par M. A. Gümbel.

(4e livraison). *Conrad Witz et la « Biblia pauperum »*, par M. A. Schmarsow.

Le Chemin de Croix d'Adam Krafft, par le Dr C. Geyer.

(5e et 6e livraisons). — *Peintures morales de l'époque romane à l'église abbatiale de S. Pietro, près Ferentillo*, par M. A. Schmarsow.

— *Le « Mémorial » de Baccio Bandinelli*, par M. Arduino Colasanti. Édition d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence (XVIe siècle).

— *Fresques inconnues de Paul Véronèse*, par M. B. Patzak. Il s'agit de peintures ornant la façade de la « Villa du Riva » à Zerman, non loin de Terraglio.

— *Documents d'archives sur l'histoire de l'art en Franconie et en Souabe*, par M. Alb. Gümbel.

— *Les volets du retable de Landau à la Pinacothèque de Munich et à la Galerie d'Augsbourg*, par le Dr I. Beth.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Cacheux. — Crypte de Saint Germain a Rouen. — Cacheux, Rouen, 1907.

de Farcy. (L.) — Trois anciennes broderies du trésor de Chartres. — In 8°, 8 p. rue St-Pierre à Chartres.

de la Mauvinière (L'abbé H.). — Poitiers et Angoulème, Saint-Savin, Chauvigny. — In-8° 113 fig.; 144 p. Laurens, Paris.

De Vesly (L.). — Relevé d'inscriptions sur des vieilles maisons a Rouen. — Gr. in-8°. Rouen, 1907.

de Wyzewa (T.). — Les Maîtres Italiens d'autrefois. — Écoles du Nord. In-16 356 pp. 17 pl. Perrin et Cie, Paris.

Durrieu (Comte P.). — La légende et l'histoire de Jean Foucquet. — In-8° 16 p. Paris, 1907.

Fyot (E.). — Le sculpteur dijonnais Jean Dubois. — In-8°, Nourry, Dijon, 1907.

Gauckler (P.). — Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs a Thabraca. — In-4° 14 fig. Leroux, Paris, 1907.

Levillain (L.). — L'église Carlovingienne de Saint-Denis. — In-8° illustré, 54 p. Delesques, Caen.

Peyre (R.). — Histoire générale des Beaux Arts. — 7e éd. In-8° 884 pp. 300 gr. Delagrave, Paris, 1907. Prix: 6 fr. 50.

Plat (Abbé). — Notes pour servir a l'histoire monumentale de la Trinité de Vendome — Vendôme, 1907.

Vasari (G.). — La Vie des peintres italiens. — In-16, 49 p., 16 pl. Gittler, Paris.

Allemagne-Autriche.

Becker (Dr F.) **und Thieme** (Dr U.). — Allgémeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. — In-4°, 600 p. Engelmann, Leipzig.

Hildebrand (A.). — Das Problem der Form in der bildenden Kunst. — In-8° 164 p. Heitz, Strasbourg. Prix: 3 M.

Isler (A.). — Die Winterthurer Stadtkirche. — In-8° 64 p. Kieschke, Winterthur. 2 M.

* **Knauth** (L.). — Das Strasburger Munster u. die Cheopspyramide Ratsel der Baukunst. — Avec fig. Vomhoff, Strasbourg.

* **Kraus** (F. X.) und **J. Sauer**. — Geschichte der christlichen Kunst. Renaissance italienne. — In-8° Herder, Fribourg, 1908. Pr. 19 M.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique.

SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Paris, Mont-Saint-Michel, Avignon, Puy, Metz, Roye (Somme), Rouen, Haut-Kœnigsbourg, Bruxelles, Furnes. — **FOUILLES ET DÉCOUVERTES :** Bruxelles, Salone (Dalmatie), Hippone (Bône). — **VITRAUX :** Gand. — **VARIA.**

Monuments anciens

Paris. — On se propose, suivant un vœu émis par la Commission du Vieux-Paris, d'installer à l'église Notre-Dame un musée formé de tous les fragments provenant des restaurations successives de Notre-Dame, pierres éparses aujourd'hui dans différents musées et qui, réunies, constitueraient d'intéressants documents d'enseignement. On y ajouterait tous les souvenirs ayant trait à l'histoire du monument : images ou photographies de pièces appartenant à des collections particulières, estampes représentant des cérémonies célébrées dans la cathédrale aux siècles passés : baptêmes, mariages, couronnements, etc.

***

Mont-Saint-Michel. — L'excès des restaurations altère la beauté de la vieille abbaye ; les hôteliers et les industriels gâtent l'aspect du rocher ; enfin, la digue interceptant les courants de marée, la mer s'éloigne du pied des remparts, et bientôt le Mont ne sera plus qu'une butte au milieu d'une plaine verdoyante. De tous ces dangers, le dernier est le plus pressant. Le mal s'aggrave chaque jour et, si la digue n'est point détruite, il deviendra irréparable.

Lors de la discussion du budget des travaux publics, un député a demandé à M. le Ministre « où en était la question et ce qu'il comptait faire pour la résoudre ». La réponse qu'il a reçue est de nature à justifier toutes les craintes.

***

Avignon. — La Société des Amis du Palais des Papes a groupé quelques Avignonnais et quelques étrangers pour assurer la conservation non seulement du Palais mais encore des autres monuments de la ville.

Dans sa dernière réunion elle a attiré l'attention de M. le Ministre sur l'état de la fresque dite des *Prophètes* au Palais des Papes. Une des figures est déjà tombée, une autre est entamée, et les boursouflures de l'enduit menacent de s'aggraver au point de faire craindre une perte totale. Cette fresque est tout ce qui reste de la décoration de la salle de l'Audience, une des plus belles du Palais.

Il existe également à la cathédrale d'Avignon un groupe de fresques très remarquables de trois époques différentes et résumant les phases de la peinture locale du XIIe au XVIe siècle : Une Vierge avec l'enfant Jésus près de l'entrée (XIIe ou XIIIe siècle). Une grande composition sur le tympan de la grande porte attribuée à Simone Memmi (XIVe siècle). Une autre fresque au-dessus du bénitier gauche représentant le baptême du Christ avec donateur, donatrice et leurs enfants en très curieux costumes du XVe siècle.

Ces peintures extrêmement intéressantes n'ont été depuis longtemps l'objet d'aucune réparation ou consolidation, et leur état inspire les plus vives inquiétudes. Celle de Memmi exposée à l'air sous le porche, aurait besoin d'être protégée par une glace mobile dans un cadre de serrurerie.

Quant aux décorations de la chambre située dans la tour de la Garde-Robe, elles ont reçu les soins attentifs et respectueux de M. Yperman.

Sur la date de ces dernières fresques, les controverses continuent entre archéologues.

***

Puy. — Les magnifiques tapisseries de la Chaise-Dieu sont actuellement en réparation à la Manufacture nationale des Gobelins. L'administration des monuments historiques a profité de cette circonstance pour faire opérer autour de l'austère monument, d'importants travaux d'assainissement et de consolidation. Les bâtiments claustraux sont également l'objet de restaurations, notamment les appartements où vint habiter en dernier lieu le héros de l'Affaire du Collier, le célèbre cardinal de Rohan (1).

***

Metz. — Une campagne est menée par quelques vieux Messins pour protéger une des plus anciennes églises de leur ville, Saint-Maximin, qu'on veut jeter par terre pour la remplacer par une église neuve.

L'administration des monuments historiques de l'Alsace-Lorraine est d'avis qu'on peut dé-

1. D'après le *Journal des Débats.*

molir St-Maximin, sans dommage dans l'art ou l'histoire.

Cette église présente une belle abside romane, une charmante chapelle du XIVe siècle, une tour carrée percée de fenêtres ogivales et un délicat portail du XVIIIe siècle. Le temps s'est chargé d'unifier tous les contrastes.

***

Roye (Somme). — Le ministre des beaux-arts a classé parmi les monuments historiques les deux verrières du sanctuaire et la grille en fer forgé du chœur de l'église Saint-Gilles.

Cette église, qui existait déjà au XIe siècle, fut reconstruite en 1490. Les deux fenêtres nouvellement classées datent du XVIe siècle ; elles se rapprochent, par le coloris et la finesse de l'exécution, de la grande verrière de l'église Saint-Pierre, de la même ville, représentant l'Adoration des Mages, qui est comptée parmi les plus belles productions de la peinture sur verre, à l'époque de la Renaissance. Tous ces vitraux, suivant la tradition, sont l'œuvre d'artistes royens.

Les verrières, divisées en deux parties par un meneau central, s'épanouissent en cardimorphe.

***

Rouen. — Une masse de pierre s'est détachée d'une tour de la cathédrale.

Depuis un certain temps, des travaux de restauration ont été entrepris à la tour Saint-Romans. Les pierres de la balustrade dentelée qui entoure le sommet de la tour sont descellées complètement et menacent de s'effrondrer.

***

Haut-Kœnigsbourg. — Comme suite à la découverte de la petite plaque d'ivoire qui, selon les affirmations de M. Heitz, représente l'aspect du château tel qu'il était il y a trois siècles, M. le docteur Major, décrit dans la *Strassburger Post* deux estampes qui concordent parfaitement avec les documents que possède M. Heitz. L'une est un dessin à la plume sur lequel on distingue le beffroi découronné en 1557, l'autre une gravure sur cuivre qui doit remonter à 1514. Cette dernière estampe fait pendant à une autre qui montre l'église de Bergheim, située au pied de la montagne. Or, l'aspect de cette localité est identique au village qui figure au bas de la plaquette de M. Heitz. Il y aurait donc lieu d'admettre que celle-ci représente exactement le château tel qu'il existait au XVIe siècle.

***

Bruxelles. — Les parties récemment construites ou restaurées du chevet de Sainte-Gudule : sacristies, chapelles, cours basses, clôture de pourtour, font très bel effet ; l'ensemble gagnera lorsque la patine aura mis toutes choses en place, que le violent contraste entre la pierre neuve, beaucoup trop blanche, et les revêtements anciens, sera atténué par le temps. La partie sculpturale doit encore être complétée par cinq statuettes. Les maquettes viennent être soumises par leurs auteurs à l'examen de la Commission royale des monuments.

La réfection de la première sacristie fut arrêtée, il y a quelques semaines, lorsqu'on reconnut que la disposition primitive en avait été altérée par la suite ; le projet remanié vient d'être approuvé.

***

Furnes. — La Commission des monuments dans ses visites du mois d'avril 1908, a examiné la grosse question relative à la suppression du jubé et à l'enlèvement d'une partie des stalles de Ste-Walburge. Elle a émis définitivement l'avis que l'orgue ne pouvait reprendre sa place à l'entrée du chœur et devait être adossé à la façade occidentale, mais que d'un autre côté, le déplacement des stalles du fond n'était pas désirable. Il y a lieu de les rétablir dans leur situation primitive, avec leurs retours et la galerie qui les surmontait. Elle rappelle que l'agrandissement de l'église Ste-Walburge, malgré son avis judicieux, avait été fait de manière à contrarier le plan primitif. On aurait dû réserver l'avenir, et laisser possible la réalisation future du projet du maître de l'œuvre. Les soucis du grand art et les nécessités du culte ne seraient pas contrariés : suivant cette conception, le chœur de Sainte-Walburge, avec sa belle clôture de stalles, aurait constitué une chapelle du Christ ; au-devant de celle-ci se serait élevé un maître-autel conforme à des exemples connus.

Fouilles et découvertes.

Bruxelles. — Les recherches de M. le ministre des Sciences et des Arts en vue de déterminer le lieu exact de sépulture de Roger Van der Weyden, mort en 1464 et enterré à Sainte-Gudule, viennent d'être couronnées de succès grâce à l'obligeance de M. le doyen Everard, qui a mis les archives de la collégiale à la disposition du baron Descamps.

Le premier auteur qui ait jeté quelque lumière sur la biographie de Van der Weyden est Alphonse Wauters, qui découvrit un registre datant de 1506 où il releva ce texte :

Magister Rogerus Van der Wijden excellen, pictor cum uxore, liggen voor Ste-Catelynen autaers onder eenen blauwen steenen.

On savait d'autre part que l'autel Sainte-Catherine avait complètement disparu lors de la construction au XVIe siècle de la grande chapelle du Saint-Sacrement. Le point douteux était de savoir où se trouvait autrefois la petite chapelle de Sainte-Catherine et la tombe de Van der Weyden.

Or, dans un vieux plan des archives de Sainte-Gudule, la question se trouve complètement élucidée. Sur l'emplacement de l'ancien autel, se trouvaient les mots suivant :

Altare Sanctæ Catharinæ destructum anno 1533 ut construatur capella Sanctissimi Sacramenti.

M. le ministre se propose d'ériger sur l'emplacement un mémorial en l'honneur du chef de la grande école bruxelloise de peinture. Le mémorial consisterait dans une reproduction, en pierre ou en bronze, de la célèbre « Descente de Croix » qui est actuellement à l'Escurial de Madrid et dont une reproduction se trouve à la collégiale de Saint-Pierre, à Louvain.

* * *

Salone (Dalmatie). — Mgr Bulié, conservateur des antiquités de Spalato, a découvert, en 1908, une basilique du Ve siècle à Salone, et il vient de faire connaître les détails relatifs à ses fouilles dans le *Bulletino di archeologia e Storia dalmata.* Déjà l'on avait trouvé les restes de la basilique urbaine de Salone, et une inscription qui faisait allusion à une plus ancienne ; c'est celle qui a été récemment mise au jour et elle date apparemment du temps de Constantin ou de Constance. Elle aura été détruite par le feu au Ve siècle.

* * *

Hippone (Bône). — On vient de découvrir les ruines d'un monument dont le caractère — basilique, therme ou prétoire — n'est pas encore défini, mais qui fut certainement un des édifices les plus considérables de l'antique cité. On a déjà déblayé une immense salle de 45 mètres sur 20, dont le parquet de mosaïque supportait une double rangée de colonnes. On y voit aussi, dans le pêle-mêle d'élégants chapiteaux, un escalier monumental donnant accès à un puits de forme absidiale, des réservoirs d'eau et autres restes d'un vaste établissement. Enfin on a trouvé également une statue et des bustes en marbre blanc d'une très bonne facture, quantité de petits objets : bagues, chaînettes, balances romaines, peignes en ivoire ornés de gracieuses figurines, lampes artistiques d'ornements se rapportant à la religion chrétienne.

Vitraux.

Gand. — Le premier vitrail vient n'être placé par M. Jos. Casier au chevet de l'église de Saint-Joseph. C'est le premier d'une série qui promet d'être fort belle.

L'église du quartier du Rabot date déjà d'un quart de siècle ; c'est un svelte vaisseau en style gothique primaire, construit en briques et couvert de voûtes en bois à la manière flamande, il est bâti sur un plan simple et large, à trois nefs séparées par de colonnes légères, transept saillant, chœur rectangulaire avec chapelles collatérales ; la tour de croisée massive repose sur des piles qui paraissent faibles. A part la laideur des murs extérieurs en briques communes, et le pauvre effet des jeux de briques simulés en peinture à l'intérieur, cette église est de très belle allure. Son décor a été inauguré par un beau chemin de croix dont les stations forment de grandes fresques dues au pinceau de M. Coppejans.

Pour en revenir au vitrail de M. Casier, il réunit toutes les qualités de l'école de Jean Bethune, dont notre ami perpétue avec une pieuse fidélité les pures traditions : coloration limpide, soutenue et harmonieuse, dessin sobre, vivement expressif, très stylisé dans le sens médiéval, sans archaïsme. Le thème iconographique de ce vitrail est à signaler ; il peut servir de type pour un vitrail de chevet. — Le fond du chœur est ici percé de trois hautes lancettes, celle du milieu double, les latérales simples ; dans les quatre lumières sont disposés sur un fond de mosaïque de couleurs foncées, ces médaillons qui se succèdent dans le sens vertical, alternativement grands et petits. Les grands figurent en des scènes très lisibles, aux deux jours du milieu, la vie du Sauveur : nativité et baptême, crucifiement et mise au tombeau ; Ascension et Pentecôte, avec la figure du Père éternel dans la rosace terminale ; sur les côtés, face à face, les scènes prophétiques de l'Ancien Testament : le péché d'Adam et d'Ève et leur expulsion du Paradis, la lutte de Tobie et de l'Ange et le sacrifice d'Abraham, le Serpent d'Airain et Joseph descendu dans la citerne, Jonas dans la baleine et Élie enlevé au ciel.

Enfin dans le petit médaillon, tout en bois, les quatre grands prophètes ; dans les intervalles entre les grands sujets, les figures des apôtres

Voilà une belle page d'histoire sainte, que les fidèles aimeront à lire, et qui est écrite en beau style !

Varia.

« Des orfévreries d'église et des vêtements sacerdotaux, anciens et d'origine française, sont exposés à Chicago dans la boutique d'un marchand d'occasions. Ces objets d'art ont dû être importés d'Europe aux Etats-Unis il y a quelques mois. Pour une partie d'entre eux, il a été fait déjà une offre de 15,000 dollars, mais la valeur véritable du lot est estimée à 500,000 fr. L'homme à qui ces biens d'église français ont été adressés par un expéditeur inconnu a disparu de Chicago et n'a pu être retrouvé. Le gouvernement n'a pas fait saisir les objets, mais il a signifié au marchand une défense provisoire de les vendre, tant que la provenance de cet envoi mystérieux n'aura pas été découverte ou déclarée. »

* * *

Une église de la région centrale, celle de St-Vaury (Creuse), vient encore d'être dévalisée. Les malfaiteurs se sont attaqués à la châsse de saint Valéric, monument historique du XIIIe siècle, en argent doré, avec figures d'applique, représentant le martyre du saint, encastré dans le mur à deux mètres environ du sol et protégé par une grille de fer. Ils ont descellé le recouvrement de la châsse et laissé le reste.

* * *

On sait qu'un des premiers actes de Pie X fut d'ordonner le transfert au rez-de-chaussée du Vatican de la Pinacothèque qui occupait naguère, au dernier étage du palais, un local trop étroit, médiocrement éclairé, exposé à des risques d'incendie. La nouvelle galerie a été ouverte au public le 1er mars, Elle a été disposée de manière à présenter le mieux possible les principaux chefs-d'œuvre, autour desquels on a groupé les ouvrages secondaires. L'ancienne collection se trouve enrichie de nombreuses pièces nouvelles, empruntées au musée des Mosaïques, à celui de Latran, aux appartements des Papes et même à la Bibliothèque qui conservait de petites peintures assez précieuses des XIIIe et XIVe siècles. On a fouillé tous les coins du Vatican pour y découvrir toutes les œuvres dignes d'entrer dans le nouveau Musée, depuis un triptyque du *trecento* florentin jusqu'à un *Repos en Egypte* du Baroche et un *Portrait de Cardinal* par Sassoferrato.

* * *

En 1886, l'abbé Dehaisnes écrivait : « La vie de Jean de Bruges commence à se dégager de l'obscurité. » On sait qu'il s'appelait de son nom véritable Jean de Bondolf, et qu'il apparaît pour la première fois en France, au service du roi, en 1368. Ce peintre a sur la plupart des artistes contemporains l'immense avantage d'être connu par deux œuvres certaines et parvenues jusqu'à nous : la *Bible historiale* du musée Westreenen à La Haye, dont le frontispice (portrait de Charles V) fut peint par lui en 1371 ; et les fameuses tapisseries de l'Apocalypse à la cathédrale d'Angers, dont il donna les patrons avant 1376 et que le duc d'Anjou fit exécuter en partie par le célèbre Nicolas Bataille. La comtesse Mahaut d'Artois et le duc de Berri employèrent également Jean de Bruges ; mais on n'avait jamais encore découvert la trace de cet artiste (qui en 1380 touchait sur le trésor royal une pension à vie de cent francs d'or) dans le Midi de la France et jusqu'en Espagne.

Or, voici qu'une toute récente publication de textes due à M. Rubio y Lluch, professeur à l'Université de Barcelone, nous fournit sur Jean de Bruges un nouveau document bien inattendu, et dont l'intérêt a échappé à l'éditeur. Le 3 août 1373, le roi Pierre d'Aragon, s'adressant au comte d'Armagnac, le prie instamment de rechercher le peintre, qui réside dans ses Etats, et de l'inviter, par force si besoin est, à restituer la somme d'argent que Jean de Bruges a reçue dudit roi d'Aragon pour un retable dont la décoration lui avait été confiée : le peintre avait quitté l'Espagne sans exécuter le travail et sans rendre l'argent remis d'avance, que le roi Pierre entendait bien ne pas perdre, et que sans doute il ne revit jamais. Il paraît d'ailleurs que ce procédé était assez bien dans les habitudes de Jean de Bruges. Si d'ailleurs il avait été payé en même temps qu'on lui faisait la commande, c'est bien que l'on tenait en haute estime ses talents, et que sa renommée était universelle ; le roi Pierre n'eût pas agi de la sorte à l'égard d'un nomade inconnu. La courte missive du roi d'Aragon est un document précieux pour l'histoire de l'art (1).

1. H. Stein, dans la *Chronique des Arts*.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.